UNED

Literatura y sociedad. La narrativa paraguaya actual (1980-1995)

José Vicente Peiró Barco

Tesis de Doctorado

Facultad: Filología

Director: Dr. Antonio Lorente Medina

2001

TESIS DOCTORAL

LITERATURA Y SOCIEDAD. LA NARRATIVA PARAGUAYA ACTUAL (1980-1995)

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

JOSÉ VICENTE PEIRÓ BARCO

LICENCIADO EN FILOLOGÍA ESPAÑOLA

DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA Y TEORÍA DE LA LITERATURA

FACULTAD DE FILOLOGÍA

UNED

2001

DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA Y

TEORÍA DE LA LITERATURA

FACULTAD DE FILOLOGÍA

UNED

LITERATURA Y SOCIEDAD. LA NARRATIVA PARAGUAYA ACTUAL (1980-1995)

JOSÉ VICENTE PEIRÓ BARCO

LICENCIADO EN FILOLOGÍA ESPAÑOLA

DIRECTOR DE TESIS: ANTONIO LORENTE MEDINA

AGRADECIMIENTOS

Para realizar este trabajo que inicié en 1995, recibí la colaboración de diversas personas e instituciones, a quienes debo expresar mi sincero y profundo agradecimiento.

A Don Antonio Lorente Medina, Catedrático de Literatura Hispanoamericana de la Universidad Nacional de Educación a Distancia, que ha tenido la generosidad humana y la paciencia necesaria, además de una gran capacidad intelectual, en la dirección de esta Tesis Doctoral con talento.

El Instituto de Cooperación Iberoamericana me permitió participar en el programa INTERCAMPUS E/AL durante los meses de agosto y septiembre de 1995, como colaborador del Departamento de Lengua Guaraní del Instituto Superior de Lenguas de la Universidad Nacional de Asunción. He de agradecer a esta institución académica, directora, profesores y personal administrativo, su comprensión y generosidad durante mi colaboración, y especialmente a los alumnos de Literatura Guaraní de dicho Instituto, por el enriquecimiento mutuo al compartir la experiencia de trabajo.

Mi segunda visita a Paraguay, en el verano de 1996, fue auspiciada por los Ministerios de Educación y de Relaciones Exteriores paraguayos, la Sociedad de Escritores del Paraguay, y el Centro Cultural Español "Juan de Salazar" de la Embajada de España en Paraguay, con agradecimiento especial a su directora en 1995 y 1996, Dña. Carmen Ordóñez, por su generosidad. Gracias a ellos pude completar el trabajo con el material necesario para su culminación.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

A una gran cantidad de escritores e investigadores paraguayos que aceptaron mis entrevistas, y que cito a continuación por el orden cronológico en que me atendieron: Augusto Roa Bastos, Tadeo Zarratea, Josefina Pla -quien merece mis mejores recuerdos póstumos–, Jorge Canese, Dirma Pardo de Carugati, Raquel Saguier, Helio Vera, Mario Halley Mora, Víctor Casartelli, Yula Riquelme, Moncho Azuaga, Luisa Moreno de Gabaglio, María Luisa Bosio, Francisco Pérez Maricevich, Delfina Acosta, Jesús Ruiz Nestosa, Ramiro Domínguez, José Luis Appleyard, Sara Karlik, Osvaldo González Real, Lito Pessolani, Margot Ayala de Michelagnoli, Rubén Bareiro Saguier, Nila López, Carlos Garcete, Hugo Rodríguez Alcalá, Víctor Casartelli, Santiago Trías Coll, Elly Mercado de Vera, Susana Riquelme de Bisso, Lucy Mendonça de Spinzi, Maybell Lebrón, Lourdes Espínola, Juan Manuel Marcos, Carlos Colombino, Lilian Stratta, Luis Hernáez, Lita Pérez Cáceres y Susi Delgado. Debo dar una gratitud especial a Feliciano Acosta, D. Raúl Amaral, Renée Ferrer, Guido Rodríguez Alcalá y Carlos Villagra Marsal, quienes pusieron a mi alcance materiales difíciles de conseguir, y me ofrecieron una ayuda extraordinaria en mi trabajo durante los días de mis estancias en Paraguay, y desde su país, durante estos años. A este trabajo debo la fuerte amistad que he trabado con ellos. Todos tuvieron la gentileza de prestarme su tiempo para facilitarme opiniones, datos, impresiones, material y aspectos relativos a la literatura paraguaya.

La profesora y laboriosa investigadora de la literatura paraguaya en los Estados Unidos, Teresa Méndez-Faith, me abrió las puertas de los narradores paraguayos y me ha facilitado

información importantísima, además de actuar como guía literario durante mi primera estancia en Asunción. A ella debo una gratitud especial.

Una vez redactada la tesis, fueron muy interesantes las aportaciones de algunos amigos europeos y profesores como Claude Castro, Sonja Steckbauer, Gabriella Dionisi y Mar Langa Pizarro. Sus comentarios no han quedado exentos de ser tomados en cuenta, pero lo mejor ha sido y es su amistad permanente.

A los editores y libreros paraguayos José Antonio Rubio, Pablo León Burián, Alejandro Gatti y Ricardo Rolón padre (q.e.p.d.), por su ayuda en la búsqueda de obras y datos dispersos. A un librero de viejo cuyo nombre desconozco, cuyo establecimiento se encuentra en la calle Chile esquina O'Leary de Asunción, que me consiguió y obsequió algunas joyas antiguas y agotadas de la literatura paraguaya, difíciles de consultar. A Olga de Cardozo, Ignacio Ferreira, Gloria Giménez y al Padre Cristóbal López, hermano de mi hermano, quien facilitó mi primer contacto con la narrativa paraguaya. Sin ellos no hubiera podido obtener obras e informaciones necesarias.

A la bibliotecóloga Margarita Kallsen, quien me ha facilitado sus trabajos bibliográficos y sus ficheros personales para poner al día las obras editadas en el Paraguay durante estos años.

A la Embajada de Paraguay en España, y en especial a mi enorme amigo Alcibiades González Delvalle, su Agregado Cultural durante los años de realización del trabajo, cuyo mejor legado ha sido el poner a disposición de los investigadores una biblioteca de temas paraguayos en la Embajada de Madrid, y a

Elsa Addario, por su apoyo y el préstamo de algunas obras que han resultado indispensables.

A todos los paraguayos en general, por su hospitalidad y su generosidad, y en especial a aquellos con los que he tratado y me han ofrecido su amistad. En un primer plano entre ellos, debo situar a la familia Agüero, que me acogió en Asunción durante mi primera y más larga estancia, cediéndome generosamente una parcela de su hogar y de su intimidad; a Manlio Narváez, intrépido narrador de anécdotas paraguayas; a Mara Caballero por su ayuda, y a Graciela Fanego y Ñeca por su información preliminar, además de por compartir algunas veladas recordando su país.

Al Paraguay, nación encantadora, con el ánimo de que algún día supere sus problemas económicos y políticos sin que peligre su convivencia y para que alcance altos grados de tolerancia.

Y, sobre todo, a Pilar, quien con su comprensión, su paciencia y su cariño, ha hecho posible este trabajo y bastantes cosas más, sin las cuales no habría llegado a su conclusión, además de haber soportado mi dedicación al programa de doctorado. Y, por supuesto, a Ángel, que nació con esta Tesis Doctoral bajo el brazo.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

ÍNDICE

PREÁMBULO **1**

I. ANTECEDENTES Y CONTEXTOS. **12**

1. INTRODUCCIÓN. 13

2. CONTEXTO HISTÓRICO-POLÍTICO. 18

LA TRANSICIÓN A LA DEMOCRACIA Y EL POSTAUTORITARISMO. *45*

3. CONTEXTO ECONÓMICO-SOCIAL. 55

4. LA NARRATIVA EN PARAGUAY. 60

4.1. ANTECEDENTES REMOTOS. LA NARRATIVA ANTERIOR A 1940. ..... *60*

4.2. 1940-1980: RENOVACIÓN TEMÁTICA Y ESTILÍSTICA. *77*

II. VERTIENTES DE LA NARRATIVA PARAGUAYA ACTUAL. **90**

1. ESTADO DE LA NARRATIVA PARAGUAYA ACTUAL. **91**

1.1. EVOLUCIÓN DE LA LECTURA DURANTE LOS ÚLTIMOS AÑOS. ESCASA INTERACCIÓN ENTRE AUTOR Y LECTOR. 91

1.2. CAUSAS DEL AISLAMIENTO ACTUAL DE LA NARRATIVA PARAGUAYA. 98

1.3. FENÓMENOS DE LA NARRATIVA PARAGUAYA POSTERIOR A 1980. 151

1.3.1. INTRODUCCIÓN. *152*

1.3.2. EL BOOM EDITORIAL. *154*

1.3.3. EL TALLERISMO. EL TALLER CUENTO BREVE. *171*

1.3.4. LA PROLIFERACIÓN DE ESCRITORES CON LIBROS PUBLICADOS Y DE CONCURSOS LITERARIOS. *175*

1.4. FENÓMENOS LITERARIOS. 181

III. VERTIENTES DE LA NARRATIVA PARAGUAYA ACTUAL **186**

(1980-1995). **186**

1. NARRATIVA DE INNOVACIÓN Y EXPERIMENTACIÓN FORMAL. 192

1.1. JESÚS RUIZ NESTOSA: LA NARRATIVA EXPERIMENTAL COMO FORMA DE INDAGACIÓN PSICOLÓGICA Y SOCIAL. *201*

1.2. LA PROSA CONTRACULTURAL DE JORGE CANESE. *239*

1.3. JUAN MANUEL MARCOS: LA NOVELA DE LA POSTMODERNIDAD. *271*

1.4. LUIS HERNÁEZ: LA TRANSFORMACIÓN DEL RELATO TRADICIONAL PARAGUAYO. *295*

1.5. HISTORIA(S) DE BABEL DE JOAQUÍN MORALES: UNA RADIOGRAFÍA DISTINTA DE LA DICTADURA DE STROESSNER. *307*

1.6. LA APROXIMACIÓN DE JUAN CARLOS HERKEN A LA NOVELA. *315*

2. ¿FEMENINA – FEMINISTA? 321

2.1. PRECURSORAS. *332*

2.1.1. LOS RELATOS DE JOSEFINA PLA: UNA VISIÓN PERSONAL DEL MUNDO. 332

2.1.2. LA NARRACIÓN REALISTA: ANA IRIS CHAVES. 359

2.1.3. LOS CUENTOS DE ESTER DE IZAGUIRRE. FÁBULA Y REALIDAD. 374

2.2. NARRADORAS DE LOS OCHENTA. *389*

2.2.1. LA NARRATIVA INTIMISTA DE NEIDA BONNET DE MENDONÇA. 389

2.2.2. SARA KARLIK: LA INTROSPECCIÓN PSICOLÓGICA FEMENINA. 416

2.2.3. RAQUEL SAGUIER: EL INTIMISMO Y LA EXPERIENCIA FEMENINA. 446

2.2.4. LA PROSA POÉTICA DE RENÉE FERRER. 484

2.2.5. DIRMA PARDO DE CARUGATI: IMPULSORA DEL *TALLER CUENTO BREVE*. 539

2.2.6. LA LITERATURA INTIMISTA DE MAYBELL LEBRÓN. 558

2.2.7. EL CUENTO BURGUÉS DE MARÍA LUISA BOSIO. 578

2.2.8. LA REIVINDICACIÓN DE LA DIGNIDAD DE LA MUJER EN LOS CUENTOS DE CHIQUITA BARRETO. 585

2.2.9. EL CUENTO FEMINISTA DE DELFINA ACOSTA. 607

2.2.10. MILIA GAYOSO: LA IRRUPCIÓN LITERARIA DE JÓVENES ESCRITORAS. 613

2.2.11. EL INTIMISMO DE LOS CUENTOS DE SUSANA RIQUELME DE BISSO. 637

2.2.12. LOS CUENTOS DE LUCÍA MENDONÇA DE SPINZI. 643

2.2.13. EL CUENTO ECOLÓGICO DE LUISA MORENO DE GABAGLIO. 653

2.2.14. LA INCURSIÓN EN LA NARRATIVA DE LA POETISA NILA LÓPEZ. 663

2.2.15. EL CUENTO INFANTIL. 669

3. LA NARRATIVA FOLKLÓRICA-COSTUMBRISTA. 675

3.1. PERVIVENCIA DE LA NARRACIÓN COSTUMBRISTA-FOLKLÓRICA. *684*

3.1.1. GERARDO HALLEY MORA: LA NOVELIZACIÓN DE LOS MITOS DEL PUEBLO PARAGUAYO. 684

3.1.2. LA NUEVA VERSIÓN DE *MANCUELLO Y LA PERDIZ* DE CARLOS VILLAGRA MARSAL. 695

3.1.3. LAS NARRACIONES DE TESOROS ESCONDIDOS DE ELLY MERCADO DE VERA. 749

3.2. EL NEOCOSTUMBRISMO. *751*

3.2.1. ALCIBIADES GONZÁLEZ DELVALLE. 752

3.2.2. *EL AVIONCITO* DE JOSÉ AGÜERO MOLINAS. 762

3.3. LA NARRATIVA EN LENGUA GUARANÍ. *766*

3.3.1. PRECEDENTES. 766

3.3.2. LA PRIMERA NOVELA CORTA EN GUARANÍ: *MITÁ RERAHAHÁ* DE JUAN MAIDANA. 771

3.3.3. *KALAITO POMBERO*: LA PRIMERA NOVELA EN GUARANÍ. 773

3.3.4 LA NARRACIÓN EN GUARANÍ DE JUAN BAUTISTA RIVAROLA MATTO. 782

3.3.5. LA NARRATIVA DE CARLOS MARTÍNEZ GAMBA. 784

3.3.6. LOS CUENTOS DE FELICIANO ACOSTA. 786

4. LA NARRATIVA FANTÁSTICA. 791

4.1. LA CONJUNCIÓN ENTRE LO FICTICIO Y LO REAL DE LOS CUENTOS DE RODRIGO DÍAZ-PÉREZ. *798*

4.2. EL RELATO FANTÁSTICO Y DE TERROR DE MANUEL E. B. ARGÜELLO. *825*

4.3. LA NARRATIVA FANTÁSTICA FEMENINA DE YULA RIQUELME DE MOLINAS. *849*

4.4. LA NARRATIVA DE CIENCIA-FICCIÓN. *865*
4.4.1. LOS CUENTOS DE OSVALDO GONZÁLEZ REAL. 868
4.5. LA FANTASÍA DE LA TRUCULENCIA DE FRANCESCO GALLARINI SIENRA. *886*
5. LA NARRATIVA HISTÓRICA 894
5.1. INTRODUCCIÓN. TENDENCIAS DE LA NUEVA NARRATIVA HISTÓRICA LATINOAMERICANA. *894*
5.2. EVOLUCIÓN DE LA NOVELA HISTÓRICA PARAGUAYA. *901*
5.2.1 LA NOVELA HISTÓRICA DE JUAN BAUTISTA RIVAROLA MATTO. 907
5.2.2. GUIDO RODRÍGUEZ ALCALÁ: LA LITERATURA COMO MEDIO DE INDAGACIÓN EN EL PASADO Y EN EL PRESENTE. 957
5.2.3. LA CONTINUIDAD DE LA NUEVA NOVELA HISTÓRICA PARAGUAYA: *DONDE LADRÓN NO LLEGA* DE LUIS HERNÁEZ. 1032
6. LA NARRATIVA POLÍTICA. 1036
6.1. LA NOVELA POLÍTICA ANTERIOR A LA CAÍDA DE STROESSNER: PREDOMINIO DEL REALISMO SOCIAL Y DE DENUNCIA. *1045*
6.1.1. EL RETORNO A LA NOVELA DE JOSÉ SANTIAGO VILLAREJO. 1045
6.1.2. LA NARRATIVA SOCIAL DE LA TIERRA DE OVIDIO BENÍTEZ PEREIRA. 1055
6.1.3. SANTIAGO DIMAS ARANDA: EL EXILIO INTERIOR. 1063
6.1.4. CARLOS GARCETE: EL EXILIO Y LA VIOLENCIA COMO TEMAS DE SU NARRATIVA DE COMPROMISO POLÍTICO. 1086
6.1.5. REINALDO MARTÍ: LA DENUNCIA POLÍTICA EN LA NOVELA REALISTA CRÍTICA. 1095
6.1.6. GILBERTO RAMÍREZ SANTACRUZ: LA DESCRIPCIÓN DE LA VIOLENCIA POLÍTICA Y LA INUTILIDAD DE LA GUERRILLA REVOLUCIONARIA. 1103
6.1.7. OTROS AUTORES. 1134
6.2. LOS NUEVOS AUTORES Y TEMAS DE LA NOVELA POLÍTICA POSTERIOR A LA DICTADURA. *1136*
6.2.1. SANTIAGO TRÍAS COLL: LA NOVELA DE FICCIÓN POLÍTICA. 1139
6.2.2. PANCHO ODDONE: LA CRÓNICA POLÍTICA DE AVENTURAS. 1184
6.2.4. EMILIANO GONZÁLEZ SAFSTRAND: LA NOVELA PICARESCA POLÍTICA. 1227
6.2.5. UNA JOVEN PROMESA: CATALO BOGADO. 1251
6.2.6. ORIOL BARBOZA: SUPERACIÓN DE LO POLÍTICO TRADICIONAL. 1267
7. REALISMOS: PSICOLÓGICO, MÁGICO, ANTROPOLÓGICO, TESTIMONIOS Y AUTOBIOGRAFÍAS. 1269
7.1. ANTECESORES. *1273*
7.1.1. LA NOVELA REALISTA. *LOS HUERTAS*: ÚLTIMA OBRA DE GABRIEL CASACCIA. ... 1273
ESTRUCTURA 1284
7.1.2. LA NARRATIVA DE AUGUSTO ROA BASTOS: EVOLUCIÓN DESDE *YO EL SUPREMO*.. 1288
7.1.3. LOS RELATOS DE RUBÉN BAREIRO SAGUIER. 1358
7.1.4. EL PESIMISMO EXISTENCIAL DE AUGUSTO CASOLA. 1368

7.1.5. EL MAGISTERIO DE HUGO RODRÍGUEZ ALCALÁ: UNA VIDA DEDICADA A LA LITERATURA. 1379
7.2. NUEVOS NARRADORES. *1407*
7.2.1. LA NOVELA DEL POETA JOSÉ MARÍA GÓMEZ SANJURJO: *EL ESPAÑOL DEL ALMACÉN.* 1407
7.2.2. LA NARRATIVA INNOVADORA DE HELIO VERA. 1411
7.2.3. EL TESTIMONIO DEL EXILIO DE RUBÉN ALONSO ORTIZ. 1455
7.2.4. LA NARRACIÓN AUTOBIOGRÁFICA DE FRANCISCO BAZÁN. 1461
8. LA NARRATIVA DE ASUNCIÓN. 1464
8.1. EL MUNDO ASUNCEÑO DE MARIO HALLEY MORA. *1469*
8.2. LOS MONÓLOGOS DE JOSÉ LUIS APPLEYARD. *1547*
8.3. MARGOT AYALA DE MICHELAGNOLI: LA INDAGACIÓN EN EL LENGUAJE URBANO POPULAR. *1555*
8.4. LA NOVELA ASUNCENA SENTIMENTAL: ARTURO Y BEATRIZ DE ALFREDO ROJAS LEÓN. *1569*
9. LA NARRATIVA POLICÍACA. 1573
9.1. LOS ACERCAMIENTOS AL SUBGÉNERO DE ROBERTO THOMPSON. *1581*
9.2. LA NOVELA POLICÍACA DE MICHAEL BRUNOTTE. *1588*
9.3. LA ÚLTIMA NOVELA PARAGUAYA: EL ÚLTIMO VUELO DEL PÁJARO CAMPANA DE ANDRÉS COLMÁN GUTIÉRREZ. *1592*
CONCLUSIÓN. **1611**
BIBLIOGRAFÍA **1627**
BIBLIOGRAFÍA GENERAL 1627
BIBLIOGRAFÍA GENERAL. *1627*
BIBLIOGRAFÍA SOBRE LITERATURA PARAGUAYA. *1635*
BIBLIOGRAFÍA DE OBRAS ESTUDIADAS. 1647
ANEXO I. **1666**
FICHAS BIOBIBLIOGRÁFICAS DE LOS AUTORES ESTUDIADOS. 1666
ANEXO II. **1756**
CRONOLOGÍA DE AUTORES Y OBRAS NARRATIVAS PARAGUAYAS. 1756
ANEXO III **1774**
I PARTE: DOCUMENTOS SOBRE LA EDITORIAL NAPA 1774
CARTA PUBLICADA EN EL DIARIO ABC COLOR SOBRE SU FUNDACIÓN. *1774*
OBRAS PUBLICADAS EN LA COLECCIÓN "LIBRO PARAGUAYO DEL MES" DE LA EDITORIAL NAPA *1779*

PREÁMBULO

La narrativa paraguaya es una de las grandes desconocidas de la literatura iberoamericana. Los críticos apenas pueden citar unos escasos nombres de narradores paraguayos de este siglo, y en Europa su conocimiento se suele limitar a Josefina Pla, Augusto Roa Bastos y Gabriel Casaccia. Luis Alberto Sánchez mencionó en los años treinta que la literatura en Paraguay era una incógnita, afirmación que creemos vigente actualmente. Hasta los años ochenta se habían publicado algunos estudios sobre la misma que no han tenido continuidad, si exceptuamos los dirigidos a la obra de Augusto Roa Bastos. Actualmente hay una profunda incomunicación de los escritores paraguayos con el exterior, hasta el punto de que se ha hablado de inexistencia, muchas veces por razones interesadas[1]. Por esta razón, el motivo principal de este trabajo ha de ser el mostrar la enorme -como se prueba con el ingente número de obras que figura en el anexo II de este trabajo- producción narrativa actual de Paraguay y las tendencias que predominan en ella durante los últimos quince años, a una crítica literaria que la desconoce.

---

[1] A este respecto reproducimos literalmente la siguiente afirmación de Augusto Roa Bastos: "Hablo de esta literatura inexistente [la paraguaya], entendida no como carencia de algunas buenas obras del género narrativo, sino como inexistencia de un corpus de obras cualitativamente ligadas por denominadores comunes; como la falta de un sistema de obras de ficción que traducen en su variedad temática y en sus diversas entonaciones, el temple de una colectividad, los rasgos característicos de su historia, de sus modos de ser, de su ámbito físico y sociocultural: todo eso que de una manera abstracta se suele denominar identidad nacional". En "Una cultura oral", Actas del Primer Congreso Internacional del CELCIR, París, *Río de la Plata. Culturas*, 45 / 46 (1986), pp. 3-33. El mismo artículo se publicó dos años más tarde en Asunción, en *Suplemento Antropológico* (Centro de Estudios Antropológicos de la Universidad Católica de Asunción), XXIII, 1 (junio 1988). En septiembre de 1989 repitió la afirmación, lo que dio comienzo a una agria polémica con el escritor Carlos Villagra Marsal. En 1994, en conferencia pronunciada en el Aula Cultural de la CAM de Valencia en fecha 30 de mayo, afirmó que no conocía la novela de su país y, poco antes, en entrevista publicada en El País (17-11-93) concretó literalmente que "es probable que en Paraguay haya obras maestras de la literatura que nunca conoceremos", palabras que se contradicen con las ideas que expresó anteriormente sobre su desconocimiento, y que formuló en la polémica con Villagra, que analizamos en este trabajo con detenimiento.

La falta de conexión de los escritores paraguayos con los circuitos culturales extranjeros, por la carencia de infraestructuras internas, ha sido la causa que ha provocado el desconocimiento general de la narrativa del Paraguay, no la inexistencia de obras. La realidad es que sorprende un *corpus* narrativo tan extenso en una nación de poco más de cuatro millones de personas, cuyo núcleo cultural radica casi exclusivamente en Asunción, capital de poco más de ochocientos mil habitantes en la actualidad, y cuyos problemas de analfabetismo se agravan, en relación con otras zonas hispanoamericanas, por la diglosia hispano-guaraní que la caracteriza.

El segundo motivo que se desprende del anterior, es combatir los abundantes tópicos establecidos en relación con la narrativa paraguaya: anacronismo, mediterraneidad, inconsistencia, etc.[2] La superficialidad de la mayor parte de la crítica conocida nos obliga a tratar de determinar la calidad y la cantidad de la narrativa paraguaya actual, en estrecha relación con el resto de la literatura del continente.

Cabe preguntarse también por las razones que mantienen la narrativa paraguaya -y en general toda su literatura- en el anonimato, con excepción de las obras de Augusto Roa Bastos, su único escritor de prestigio universal reconocido; en un cerco de silencio complaciente producto del aislamiento de su cultura, vigente por motivos difíciles de entender en una época

[2] Josefina Pla alude a la mediterraneidad y su consecuencia, el aislamiento, como causas de que las corrientes exteriores llegasen de forma precaria y desarticulada, en *Literatura paraguaya del siglo XX*, Asunción, Ediciones Comuneros, 1976, p. 5. Augusto Roa Bastos, en el citado artículo "El texto cautivo", hace referencia al anacronismo. No entramos en estos momentos a examinar si estas afirmaciones son tópicas o válidas actualmente. Hacen referencia a la situación de un momento histórico determinado. Debemos analizar con extensión si estas razones siguen vigentes.

de globalización cultural como la que vivimos. Josefina Pla definió el país, sobre todo en referencia a su cultura, como "una isla rodeada de tierra", y Juan Bautista Rivarola Matto bautizó el Paraguay como "la isla sin mar", afirmaciones que a simple vista, por lo menos desde la perspectiva eurocéntrica, parecen ciertas a la vista de la inexistencia de estudios críticos. Esta realidad indiscutible tiene sus causas, y merecen un estudio especial que nos aclare el porqué de tan precaria situación.

De ahí que nuestro objetivo sea analizar la narrativa paraguaya contemporánea en su contexto, con unas coordenadas principalmente sociales. La evolución de los temas narrativos discurre paralela a la evolución de la propia sociedad paraguaya. La literatura, de alguna manera, es producto de las características de la sociedad en que se desenvuelve, y hemos de convenir que en Paraguay el hecho social llega a ser un factor determinante en el desarrollo de su narrativa. El título de nuestro trabajo. En este sentido, la primera parte de nuestro trabajo surge de esta consideración.

En principio puede parecer arbitrario haber elegido el año 1980 como fecha indicada para concretar el inicio del estudio. La narrativa, y en especial la novela, ha sido el hermano menor de los géneros literarios en Paraguay, donde ha tenido más vigencia la poesía y el teatro. Sin embargo, en ese año se producen dos acontecimientos literarios de especial importancia en el país: la muerte de Gabriel Casaccia, el padre de la narrativa paraguaya moderna, y la aparición de la colección "Libro del mes" de la editorial NAPA, siglas de "Narrativa Paraguaya", que de la mano de Juan Bautista Rivarola Matto

pretendía publicar una obra narrativa al mes. Este último acontecimiento -sobre todo- revela que desde este año se ha generado un impulso de la narrativa, no tanto reflejado en la cantidad de obras publicadas como en el talante que lo caracterizaba y que ha dado sus frutos unos años más tarde. Por otra parte, al concretar el período de la narrativa paraguaya actual a lo producido en los últimos quince años, hemos tratado de refundir su evolución desde la narrativa llamada del "exilio interior" con la escrita desde el final de la dictadura de Stroessner hasta la transición democrática. Así, pues, la elección de los quince últimos años no es una adscripción superficial al criterio de determinación generacional de Ortega y Gasset, sino un intento de concretar el momento en que los autores paraguayos comienzan a creer en las posibilidades de la narrativa, hasta entonces una idea inexistente, con la evolución sufrida en los últimos años, de cambios políticos y sociales, bastante más profundos de lo que pueden parecer en principio.

Pero, además, la literatura son textos; las obras son lo importante. Por ello, la segunda parte del trabajo está destinada al estudio de las corrientes más importantes de la narrativa paraguaya actual y de sus tendencias, autores y obras más representativos de estos últimos quince años.

En realidad la división del trabajo en dos partes, contexto y texto, es una mera arbitrariedad clasificatoria. Podríamos decir que el estudio circula desde lo general a lo particular; del estudio global al análisis concreto de cada autor y de sus obras. Pero, además, el contexto no es un todo único: la narrativa paraguaya (como la de cualquier otro país)

se ha desenvuelto en un contexto geográfico, histórico, político y finalmente literario. A ello hay que añadir que los años estudiados no son aislables, porque la historia de la narrativa paraguaya es un *continuum* sin división temporal atribuible a circunstancias literarias.

La selección de los autores incluidos en las corrientes narrativas de la segunda parte está realizada en virtud de las obras publicadas desde 1980. Por esta razón, estudiamos con profundidad estas obras publicadas, no las solamente escritas, en este período, en razón de que son creaciones fijadas.

Las dificultades principales para realizar el trabajo han sido importantes. Bien sabido es que Augusto Roa Bastos es el único autor del que podemos disponer de sus obras en España. Pero el problema principal surgió en el mismo Paraguay. No todas las obras publicadas son fácilmente localizables. Por citar un ejemplo, *La sangre y el río* de Ovidio Benítez Pereira, obra importante y de calidad, la pudimos encontrar, no sin búsquedas afanosas, en una librería de viejo únicamente, aunque se encuentra también en los fondos de la Biblioteca Hispánica de Madrid. Algunas obras, por haber sido publicadas por el propio autor y en ediciones reducidas incluso sin distribución en librerías, nos resultan desconocidas. No obstante, ofrecemos un *corpus* de más de ciento cincuenta obras narrativas analizadas, editadas como libro, prácticamente el 95 por ciento de las publicadas en Paraguay durante estos quince años.

La segunda dificultad ha consistido en la escasez de trabajos críticos y de consulta. El más extenso es aún el que Hugo Rodríguez Alcalá publicó en el año 70, con lo que su contenido excede de nuestro trabajo. Algunos breves artículos

nos permitieron iniciar un primer contacto, pero fue gracias a los archivos personales de los propios escritores, que gentilmente nos cedieron, y las consultas de las hemerotecas lo que nos pudo poner en contacto con la realidad de la edición. Datos no nos faltaron gracias a los trabajos de la Dra. Teresa Méndez-Faith, de Guido Rodríguez Alcalá, y del infatigable investigador D. Raúl Amaral, pero siempre carecíamos de investigaciones anteriores para poder partir con la nuestra, hecho ya no tan grave dos años más tarde gracias a la publicación de algunos trabajos entre 1995 y 1997.

La complejidad ha partido también de la lectura de los textos. Paraguay es un país bilingüe, como es sabido, y el pueblo suele expresarse en guaraní, con lo que en los diálogos de los textos suelen aparecer palabras y frases en esta lengua. Mientras la escritura de autores como Roa Bastos permite comprender el significado de los términos en guaraní, la de buena parte del resto de escritores no, con lo que incluso tuvimos que recurrir al estudio gramatical y a la consulta del diccionario para comprender los textos.

En suma, creemos que el estudio puede revelarnos los caminos por los que discurre la tan desconocida narrativa paraguaya actual. Ello es un intento de rellenar un vacío existente especialmente en los estudios de literatura hispanoamericana y en la investigación actual, porque la narrativa paraguaya actual es algo más que unas cuantas obras solitarias de Augusto Roa Bastos.

I. ANTECEDENTES Y CONTEXTOS.

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

1. INTRODUCCIÓN.

La historia de la narrativa paraguaya es bastante desconocida no sólo en la actualidad, sino también en el pasado. Su ignorancia es casi total, y a excepción de Casaccia, Bareiro Saguier, y Roa Bastos, ningún autor ha transcendido fuera de las fronteras del país. Este desconocimiento ha provocado que durante la última parte de nuestro siglo se profundice en la idea de que culturalmente el país no presenta una cultura consistente en valores. No ha habido, dentro del país y en el extranjero, grandes estudios dedicados a su evolución actual, y solamente Augusto Roa Bastos ha conseguido publicar y ser estudiado con regularidad fuera de Latinoamérica.

Desde que en 1937 Luis Alberto Sánchez en su *Historia de la literatura americana (Desde los orígenes hasta 1936*) hablara de "La incógnita del Paraguay"[3], para explicar, más bien justificar, sus escasos conocimientos de la literatura paraguaya, esta definición ha sido retomada continuamente por los investigadores y críticos para definir el estado de las letras del país. En 1945 el paraguayo Arnaldo Valdovinos publicó en Buenos Aires su obra titulada *La incógnita del Paraguay*[4], aprovechando la consigna de Luis Alberto Sánchez, donde resaltaba la escasa participación de la cultura paraguaya en la latinoamericana, y establece como causas del retraso cultural del país el bilingüismo, la mediterraneidad geográfica

[3]Luis ALBERTO SÁNCHEZ: *Historia de la literatura americana (Desde los orígenes hasta 1936)*. Santiago de Chile, Ediciones Ercilla, 1937, pp. 627-628.
[4]Arnaldo VALDOVINOS: *La incógnita del Paraguay*. Buenos Aires, Atlántida, 1945.

y el mestizaje dominante en el Paraguay. Valdovinos respondía a Sánchez, alegando que no es un país incógnita, sino más bien inédito para el extranjero, e incluía para demostrarlo algunas aproximaciones que intentaban definir las características de la cultura y de la vida nacional.

Walter Wey estudió la poesía paraguaya en su obra de 1951 titulada *La poesía paraguaya. Historia de una incógnita*[5]. El autor intenta despejar la incógnita, pero su obra pasa inadvertida en el extranjero. Quince años más tarde, en 1966, Sindulfo Martínez alude a la famosa incógnita en el capítulo XXI de *Hombres y pasiones*[6], y Hugo Rodríguez Alcalá se refiere a la renombrada incógnita en un estudio sobre Augusto Roa Bastos publicado en 1962[7]. El mismo crítico titula uno de sus ensayos "La incógnita del Paraguay" estudia la impresión de Luis Alberto Sánchez sobre el Paraguay[8]. Por otro lado, además de los de estos autores, en el exterior han transcendido solamente algunos trabajos de Josefina Pla, Francisco Pérez-Maricevich, Rubén Bareiro Saguier y Teresa Méndez-Faith, en los años sesenta y setenta, habiendo quedando en el desconocimiento algunos interesantes de Raúl Amaral. Pero, en general, la incógnita ha seguido existiendo después de éstos.

Desde entonces las investigaciones dedicadas al presente de la narrativa paraguaya son prácticamente inexistentes. Solamente Jean Andreu en 1992 publicó dos páginas de

---

[5]Montevideo, Biblioteca Alfar, 1951.
[6]Sindulfo MARTÍNEZ: *Hombres y pasiones*. Asunción, Imprenta El Gráfico, 1966.
[7]Hugo RODRÍGUEZ ALCALÁ: "Hijo de hombre de Roa Bastos y la intrahistoria del Paraguay". En *Augusto Roa Bastos. Premio Cervantes 1989*. Asunción, Ñandutí Vive / Intercontinental Editora, 1990, pp. 45-58.
[8]Hugo RODRÍGUEZ ALCALÁ: "Luis Alberto Sánchez y el Paraguay. Historia de una incógnita". En *La incógnita del Paraguay y otros ensayos*. Asunción, Arte Nuevo Editores, 1987, pp. 13-31.

introducción a una breve antología de autores paraguayos en el que afirma lo siguiente:

> Aunque haya sido presentada reiteradamente como una "incógnita", la literatura paraguaya contemporánea se ha dado ampliamente a conocer, en lo que va de los años 50 hasta nuestros días, por cuatro figuras señeras que durante este período asumieron su representación: Augusto Roa Bastos, Gabriel Casaccia, Elvio Romero, Rubén Bareiro Saguier. (...) No tanta incógnita entonces. Pero si dejamos de lado estos cuatro nombres referenciales, hay que reconocer que escritores como José Luis Appleyard, Óscar Ferreiro, Esteban Cabañas, Carlos Villagra Marsal, Miguel Ángel Fernández, Rodrigo Díaz Pérez (en un contexto distinto) y otros que, sin ofender a los más jóvenes, pertenecen más o menos a la misma generación, no alcanzaron la resonancia merecida muchas veces por sus obras que se quedaron casi siempre estancadas dentro del ámbito nacional.[9]

Pese a la afirmación del profesor Andreu, la ignorancia sobre la literatura paraguaya permanece viva. Estos nombres afirman la existencia de literatura en Paraguay, pero no impiden que sea desconocida por su escasa trascendencia dentro y fuera del país. Sus textos no se proyectan en el exterior. La labor de difusión ha quedado restringida a ensayos sobre Roa Bastos y Casaccia, y en menor medida a Bareiro Saguier y a Josefina Pla. Los únicos autores conocidos en el ámbito internacional que no han fallecido aún, tienen más de sesenta y cinco años. Sin embargo, permanecen anónimos incluso los que tienen actualmente más de cincuenta años, como es el caso de Raquel Saguier o Renée Ferrer de Arréllaga, y no digamos los más jóvenes, que escriben generalmente por amor a la literatura

[9]Jean ANDREU: "Literatura paraguaya actual". En *Caravelle (C.M.H.L.B.)*, Toulouse, nº 58 (1992), pp. 169-195.

sin esperar recompensas económicas o en forma de un número amplio de lectores.

Así, pues, el panorama de la narrativa paraguaya vista desde el exterior del país sigue siendo una incógnita. Se ha establecido un misterioso cerco de silencio a su alrededor que la obliga a permanecer aislada en el interior. Sus mejores escritores apenas se difunden, pero, además, tienen pocas esperanzas de ello, salvo de hacerlo en Argentina o Brasil. Por tanto, no es fácil afirmar con rotundidad que el reconocimiento internacional de algunos autores paraguayos como Roa Bastos haya servido para expandir la producción del país en el extranjero. Más bien ha producido el efecto contrario: desde el Premio Cervantes otorgado a Roa Bastos en 1989 no se ha publicado en el exterior casi ninguna obra que no sea de este autor, a pesar de que intrafronteras se han multiplicado las novelas publicadas desde este año. Y Casaccia ha visto traducida al francés *La Babosa*, publicada por Gallimard, pero ninguna otra de sus numerosas obras, de la misma forma que de las de los últimos años hasta la fecha solamente *La niña que perdí en el circo* de Raquel Saguier ha sido traducida a esta lengua, por la actividad emprendida en la Universidad de Toulouse por Jean Andreu y Rubén Bareiro Saguier. Los últimos cuarenta años han servido para que se adquiera un conocimiento superficial de algunos autores, porque la crítica literaria se ha centrado en Augusto Roa Bastos sobre todo, sin tratar de esclarecer el panorama real de la narrativa paraguaya, y sobre todo de intentar ni siquiera un análisis académico o histórico de las obras escritas a lo largo de la historia del país. Ya

hemos manifestado que el mismo Roa Bastos ha negado conocer lo que se estaba publicando en su país mientras vivía en Toulouse.

En resumen, para examinar si a partir de los años ochenta la narrativa paraguaya ha progresado cualitativa y cuantitativamente, debemos de comenzar analizando los antecedentes inmediatos, tanto los históricos como los literarios. Para ellos partimos del análisis de la historia reciente como determinante en la evolución de la literatura actual del Paraguay.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

2. CONTEXTO HISTÓRICO-POLÍTICO.

La historia del Paraguay posee una importancia decisiva en el discurrir de la narrativa nacional. Ha llegado a constituirse en un problema incluso, porque generalmente han recalado en un mismo plano creativo la historia y la ficción, llegándose a confundir, hecho utilizado por los intereses políticos para mantenerse en el poder o aspirar a él. El excesivo peso de la historia en el desarrollo de la narrativa nacional hace necesario realizar un sucinto resumen de las circunstancias políticas en relación con el desarrollo de las ideas en Paraguay y de la actividad intelectual. La historia alcanza un sentido trascendente, entre otras cosas porque ha sido constantemente tergiversada para beneficio político. Y, por otra parte, la narrativa surge en Paraguay de forma tardía y sin continuidad en la publicación, hecho que procede de causas históricas que es necesario examinar. Para explicar la evolución de la narrativa contemporánea, por tanto, es necesario establecer una serie de antecedentes políticos que vendrían a concurrir en el ascenso de Stroessner al poder.

Guido Rodríguez Alcalá, junto a otros historiadores, divide la historia paraguaya desde su independencia en tres grandes períodos[10].A ellos añadimos un cuarto, el actual, que se inicia después de la caída de Stroessner y que coincide con la transición democrática de 1989. El primero ocupa la época de las dictaduras decimonónicas, y llega desde la independencia hasta el final de la Guerra de la Triple Alianza (1813-1870).

[10]Guido Rodríguez Alcalá periodiza la historia del Paraguay independiente en estas tres etapas en "Temas del Autoritarismo". *Borges y otros ensayos*, Asunción, Editorial Don Bosco, 1995, pp.33-49.

En ella se suceden tres mandatarios en el poder: José Gaspar Rodríguez de Francia (1814-1840), Carlos Antonio López (1842-1862) y Francisco Solano López (1862-1870), hijo del anterior. A pesar de los tímidos intentos aperturistas iniciados en la era de Carlos Antonio López, la tiranía de Francia y la Guerra de la Triple Alianza surgida de los ímpetus irracionales y napoleónicos de Francisco Solano López permiten comprender las dificultades de desarrollo de la literatura, sobre todo la ficción narrativa[11]. Es en esta época cuando se fundamentan los acontecimientos históricos que darán lugar al revisionismo histórico en el que se sostiene la ideología autoritaria dominante en la mayor parte de los períodos de la historia del país.

La segunda etapa, la llamada *era liberal*, comprende los años de intentos democráticos hasta el final de la Guerra del Chaco (1870-1935). Y la tercera cubre unos años de transición después de la guerra, y principalmente la llegada de los militares al poder en 1947 con Morínigo hasta el final de la dictadura de Alfredo Stroessner en 1989.

A esta periodización, añadimos una cuarta época que presenta características definidas: la transición a la democracia después de la caída de Stroessner. Su derrocamiento da paso a un régimen que pasa por los caminos tortuosos postautoritaristas. Sin embargo, resulta necesario realizar una aproximación a los cambios políticos actuales porque reflejan la evolución sustancial del país y de la mentalidad de sus

[11] Para obtener datos históricos de estos períodos sugerimos tanto la obra de Raúl Amaral, *Los presidentes del Paraguay. Crónica política (1844-1954)*. Asunción, Centro Paraguayo de Estudios Sociológicos, 1994, como la citada de Guido Rodríguez Alcalá, junto a la de otros historiadores. Un resumen del período de Francisco Solano López puede encontrarse en la obra de Cristina García, *Francisco Solano López*. Madrid, Historia 16, 1987.

gentes que no ha tenido parangón en el resto de la historia del país. Por esta razón, cabe hablar de tres grandes épocas históricas y de un presente, pero el análisis del pasado constituye un motivo esencial para comprender el estado actual de la cultura de la nación.

No vamos a realizar una extensa revisión de la historia paraguaya, lo que resultaría interesante por ser un tema objeto aún de discusiones, por el constante revisionismo de tono nacionalista al que se ve sometida. Tampoco existe una historia paraguaya con notable valor científico, aunque podemos sugerir las obras de Efraím Cardozo para examinar los acontecimientos[12]. Sin embargo, hemos de centrar la situación política que conduce a la ascensión al poder de Stroessner en 1954. Sin duda, Stroessner es un producto de la larga tradición autoritarista de la historia política del Paraguay; no un producto de la sociedad, como se ha visto en ocasiones, sino la consumación de una larga nómina de dictadores y gobernantes absolutistas.

Desde la independencia el 14 de mayo de 1811 hasta el final de la Guerra de la Triple Alianza en 1870, se sucedieron la tiranía despótica de Gaspar Rodríguez de Francia, el gobierno absolutista cuasi-monárquico de Carlos Antonio López, y la tiranía napoleónica de Francisco Solano López. Un denominador común se desprende de la lectura de documentos y textos históricos de distinta ideología incluso: los tres, además de prolongar el sistema colonial, consideraron el país

[12] Efraim Cardozo es autor de las siguientes obras, entre otras: *Apuntes de historia cultural del Para*guay, Asunción, Imprenta Modelo, 1963 (2 vol.); *El imperio del Brasil y el Río de la Plata*, Buenos Aires, Domingo Librería del Plata, 1961; *Efemérides de la historia del Paraguay*, Asunción-Buenos Aires, Ediciones Nizza, 1967; *Hace 100 años: crónicas de la guerra publicadas en La Tribuna de Asunción en el Centenario de la Epopeya Nacional*, Asunción, Emasa, 1968; y *Breve historia del Paraguay*, Buenos Aires, Eudeba, 1965. Para el

como un feudo; como una propiedad privada. Posiblemente, el problema principal del Paraguay actual, la corrupción, arranque de estas épocas[13].

El fracaso de la revolución comunera en el Paraguay del siglo XVIII, y la represión de Francia contra las clases letradas, a quienes veía como enemigos virtuales de su poder, significó la destrucción de una clase dirigente preparada culturalmente. A pesar de que Carlos Antonio López formó unas élites enviando becarios a Europa, y del progreso tecnológico y material de su época, no hubo suficiente tiempo para el desarrollo de la nueva clase culta. La llegada de Francisco Solano López significa el retroceso a los niveles de Francia, y lo que fue peor, la práctica destrucción del país en la Guerra de la Triple Alianza, conflicto del que el Paraguay no se recuperó hasta entrado el siglo XX.

En el campo intelectual, en la época de Francia destaca solamente un intelectual ligado a la Generación del 37 bonaerense: Juan Andrés Gelly. Pero no existía la literatura. En la de Carlos Antonio López hubo tímidos avances del que destacan dos: la constitución de la primera imprenta de tipos móviles civil en Paraguay, cuyas publicaciones controlaba el propio López; y la creación de una generación literaria

---

período de regresión autoritarista se puede consultar la obra de Ricardo CABALLERO AQUINO titulada *La tercera república paraguaya 1936-19...*, Asunción, El Lector, 1988.

[13] A los citados libros de Amaral y Guido Rodríguez Alcalá, se puede añadir *La justicia penal de Francia*, de este último autor, para evaluar con datos y documentos fidedignos el carácter arbitrario y dictatorial de Gaspar Rodríguez de Francia, sin extendernos demasiado en su figura. Sobre Carlos Antonio López se puede consultar *Mensajes de Carlos Antonio López*. Asunción, Imprenta Nacional, 1930, además del polémico libro de Ildefonso A. BERMEJO: *Vida paraguaya en tiempos del viejo López*. Buenos Aires, Eudeba, 1973. La figura de Francisco Solano López está sometida a más revisiones interesadas, con lo que resulta difícil encontrar un trabajo que exponga sus ideas con un intento mínimo de objetividad. No obstante, una aproximación al carácter de su gobierno se localiza en *Ideología autoritaria* de Guido Rodríguez Alcalá, Asunción, RP Ediciones, 1987. Una novela publicada en el año 2000, *Pancha* de Maybell Lebrón, es una de las mejores aproximaciones al carácter de este gobernante, Asunción, Arandurâ, 2000.

agrupada en la revista *La Aurora*[14], dirigida por el maestro español Ildefonso A. Bermejo, y publicada entre 1860 y 1861. Hasta 1870 suele predominar el romanticismo y el costumbrismo, muchas veces de signo nacionalista que coincide mayoritariamente con la propaganda belicista antes y durante la Guerra de la Triple Alianza[15].

Con Francisco Solano López se interrumpe el incipiente progreso cultural incluso antes de la contienda con Argentina, Brasil y Uruguay. Su régimen se fundamentó más aún en una suerte de feudalismo criollo. Los poetas son los cantores de las glorias nacionales por la falta de libertad existente. Y el conflicto armado dejó solamente literatura nacionalista y proclamas que después serían aprovechadas por el régimen de Stroessner para fortalecer el patrioterismo propio de las dictaduras. De hecho, Stroessner se definía como heredero del mariscal López. El XIX significó la gestación de la ideología que buscó la filosofía del particularismo como medio de incentivar las diferencias de idiosincrasia, entendiendo particularismo de la forma orteguiana; como la creencia de no tener por qué contar con los demás, ya por excesiva autoestima, ya por menosprecio del prójimo, lo que supone la pérdida de la noción de límites pero la adquisición de un sentimiento de

---

[14] Un breve pero interesante ensayo del contenido de la revista La Aurora es el trabajo de Francisco Pérez-Maricevich, *La Aurora. Contenido y significado*, Asunción, Cuadernos Republicanos, 1975. Josefina Pla la cita en su artículo **Pequeño diccionario de la literatura paraguaya**, publicado en el semanario *Comunidad* de Asunción en 1964, donde divide su contenido en tres grupos de artículos: los artículos publicados anteriormente en el exterior, los de alumnos de Bermejo, y los del propio Bermejo. Sin embargo, en *Literatura Paraguaya del siglo XX* menciona el acontecimiento y la revista, pero no ahonda en explicar algo de su contenido. Por otra parte, Hugo Rodríguez Alcalá, en su *Historia de la literatura paraguaya*, comenta y alaba la revista por importante, pero obvia cualquier estudio de su contenido y comenta la importancia de Bermejo como impulsor de la misma sin entrar en valorar su labor como articulista, lo que da cuenta de la necesidad de un estudio profundo de su significado.

[15] Un examen completo del romancismo paraguayo puede encontrarse en la obra de Raúl AMARAL: *La literatura del romanticismo en el Paraguay*, Asunción, El Lector, 1995 (2ª edición corregida y aumentada).

independencia[16]. El particularismo paraguayo del XIX desarrolla los caracteres propios nacionales, pero conlleva como contrapartida la pérdida de la noción de mutua dependencia con los países vecinos, y al mismo tiempo alienta los sentimientos de rechazo de toda influencia exterior, siempre considerada como negativa y destructora de los valores más puros del ser nacional. Durante el período comprendido entre 1811 y 1870 el Paraguay se conforma como nación independiente pero pierde el ritmo de desarrollo, especialmente el de Argentina. Ello ayuda a comprender el sentido onfálico y mediterráneo del Paraguay como centro del mundo que se desarrolla durante esta época, lo que impide cualquier avance, especialmente cultural. De esta forma, podemos comprender que esta mentalidad y las consecuencias funestas de la Guerra de la Triple Alianza que incidieron en las necesidades de reconstrucción nacional, hayan impedido el desarrollo de un sistema cultural coherente, moderno, universal y participativo en el resto de la cultura del continente. Posteriormente, el revisionismo nacionalista del siglo XX, en especial el propugnado por Juan Eduardo O'Leary y Natalicio González, convertiría la magna derrota de la pequeña nación en una victoria, sustentando esta idea en la fortaleza, el valor y el heroísmo de la raza paraguaya.

El arraigo del autoritarismo del Paraguay decimonónico es una de las causas que permitió su fortalecimiento en el siglo XX. Incluso en la llamada Era Liberal (1870-1933) se producen constantes signos de pervivencia del autoritarismo, ejemplificados por los continuos golpes de estado, militaristas y civiles, donde hubo incluso presidentes que permanecieron en

[16]José ORTEGA Y GASSET: *España invertebrada*. Madrid, Espasa-Calpe, 2º edición, 1967, p. 82.

el poder menos de un mes, Pedro P. Peña (1912), unas horas como Cándido Bareiro (1874), o fueron asesinados, como Juan Bautista Gill. La mentalidad de los ciudadanos, servil desde la época colonial y desde los jesuitas, se "acostumbra" a la sucesión rápida de presidentes en una era llamada democrática. Los intentos democráticos se interrumpen continuamente por los golpes de estado, y fue difícil lograr la estabilización del país. Si a ello añadimos el estado de precaria reconstrucción que se inició después de la contienda acabada en el 70, no podemos vaticinar que estos años fueran una época de estabilidad y de expansión de ideologías tolerantes. Aunque se forman los partidos llamados tradicionales, el Colorado y el Liberal, sus fundadores los impulsan más por las diferencias personales o familiares, que por la ideología. En realidad, ambos se autodenominan liberales en el momento de su fundación.

En estos años destaca la figura de Bernardino Caballero, fundación del Partido Colorado o Alianza Nacional Republicana, que a partir de 1947 sostendrá a los dictadores Morínigo y Stroessner en el poder hasta su derrocamiento en 1989, y al mismo tiempo, protagonizará la actual transición a la democracia.

Se debe considerar como muy importante un dato histórico del último cuarto del siglo XIX: las necesidades del tesoro nacional después de la derrota obligaron a vender a bajo precio las propiedades fiscales. La tierra pasó a manos de grandes oligarcas o de emigrantes extranjeros, lo que condicionaría después el problema de la propiedad de tierra, aún irresuelto y con continuas reclamaciones campesinas.

Culturalmente, estos años significan la aparición de las primeras novelas paraguayas, naturalmente cortas, cuyos títulos mencionamos en el anexo II del presente trabajo. Aunque se observan distintas tendencias, domina el romanticismo. Es también la época donde se construye la base de la actual cultura nacional. La reestructuración de la enseñanza permite la llegada de maestros krausistas españoles y la formación en 1877 del Colegio Nacional. En él se formó la generación novecentista, posiblemente la única de toda la historia paraguaya que cumple todos los requisitos para ser considerada como tal. Sin embargo, estos intelectuales no se dedicaron al género de la narrativa; sus trabajos fueron principalmente poéticos y ensayísticos, destacando su gran preocupación por la historia. A partir de final de siglo es cuando surge la polémica sobre la personalidad del mariscal López, para unos un demente que condujo al país a una guerra en la que evidentemente estaba en desventaja potencial, y para otros, un héroe romántico, amante de su país sobre todas las cosas. También comienza a gestarse la polémica sobre la figura de Francia; para unos era un dictador sanguinario, mientras que otros justifican el cierre completo del país por las amenazas a la independencia. Ambas polémicas siguen vigentes en el Paraguay actual. Este maniqueísmo político impedirá el florecimiento de una verdadera disciplina histórica, porque la convirtió en materia de conversación callejera y de apología política.

En la década de los veinte del siglo XX se apunta un resurgimiento de la cultura en Paraguay. Desde 1924 se vive un período de paz con administraciones liberales respaldadas por

los militares, quienes verdaderamente se habían mantenido siempre cerca del poder, como es el caso del susodicho general Bernardino Caballero. La presidencia definitiva de Eligio Ayala (1924-1928) permitió el desarrollo de reformas que modernizaron el país.

La década de los veinte destaca, a juicio de Rubén Bareiro Saguier, por ser "una época de gran efervescencia, de búsqueda profunda y lúcida en el terreno de la definición de identidad nacional"[17]. A pesar del ligero retraso de los movimientos estéticos que nacían en el país, el modernismo en particular –añadamos que en su versión mundonovista *arieliana*–, la cultura paraguaya, impulsada por corrientes ideológicas contrapuestas, se afana en la indagación de elementos definitorios que marcarán la producción cultural posterior hasta nuestros días. Se extiende la libertad de prensa, y surgen dos revistas literarias, expresiones generacionales de los escritores de la época: *Juventud* (1923-1926) y *Alas* (1926) y poetas como Raúl Battilana, Heriberto Fernández, Pedro Herrero Céspedes, José Concepción Ortiz, Vicente Lamas, a los que se sumaron escritores como Natalicio González, Manuel Ortiz Guerrero y Pablo Max Insfrán. El teatro experimenta un gran impulso con Arturo Alsina, y la cultura guaraní ofrece sus primeros trabajos de importancia.

Después de los intentos de poder civil de los años veinte, adviene la Guerra del Chaco en la década siguiente, concretamente entre 1932 y 1935. El conflicto, que concluyó con la victoria paraguaya, supuso el aumento de prestigio de los

[17]Rubén BAREIRO SAGUIER: "La cultura paraguaya de los años 20 y su proyección actual". París, *Río de la Plata: Culturas*, v. 4-6 (1987), pp. 65-75.

militares, lo que sumado al auge de los fascismos europeos -hemos de tener en cuenta el número de población paraguaya de origen centroeuropeo-, acaba gestando una nueva época de autoritarismo militar que ya no se interrumpiría hasta la caída de Stroessner en 1989. El ejército, con el prestigio que supuso la victoria contra Bolivia, alejando el fantasma nacionalista de la inferioridad por la derrota en la Guerra de la Triple Alianza, recogía progresivamente nuevas parcelas de poder y de apoyo social, ante la crisis económica derivada del *crack* del 29. Por otra parte, los gobernantes civiles habían caído en desprestigio por la mala negociación de las nuevas fronteras en la firma del tratado de paz con Bolivia, en el cual Paraguay no conseguía ampliar demasiado sus territorios. Es la época donde se afirma el nacionalismo con la confianza y autoestima de toda nación victoriosa, y donde el fantasma de la derrota en la Guerra de la Triple Alianza se convierte en triunfo. La historia nacional queda definitivamente revisada; es decir, falseada porque nunca se analizarán las causas de los acontecimientos sino que se detallarán los sucesos con valor glorificador.

El jefe de los ejércitos, Félix José Estigarribia, junto a Rafael Franco, se convirtieron en las nuevas figuras políticas de prestigio. Después del gobierno febrerista de Franco, el mariscal Estigarribia -liberal- asumió el poder en 1939. Los militares han alcanzado definitivamente el poder. Personalidades civiles como Juan Stefanich defendían el estado corporativista *mussoliniano*, que fue finalmente el régimen que acabó triunfando. Estigarribia había acabado con la propia legalidad de su gobierno, disuelve los partidos políticos y

amordaza a la prensa. Quería poner fin a la anarquía política reinante, pero lo que consiguió fue sembrar el germen de las dictaduras sucesivas. Estigarribia intervino la universidad, destruyendo las posibilidades culturales del Paraguay[18], e impuso una nueva constitución que acabó beneficiando a su enemigo político, el general Higinio Morínigo, porque le catapultó al poder después de su muerte en un misterioso accidente aéreo, desde 1940 hasta 1948, salvo un breve intervalo temporal. Debemos asociar el nombre de Morínigo al de Stroessner porque aquél creó definitivamente el clima propicio para la perpetuación de la dictadura militar más larga de la historia paraguaya, la del segundo.

Morínigo y Stroessner tienen un aspecto en común, además del de ser militares: eran analfabetos prácticamente, pero también astutos, hábiles y con un gran sentido de la majestad del poder, en este caso más Stroessner. Ambos se auparon como máximos mandatarios cuando se creía que sus gobiernos serían breves y, en cierto sentido, títeres de los poderes fácticos. Eliminaron la fuerza de la oposición política, Morínigo en la guerra civil del 47 y Stroessner con la vigilancia policial y con la división de los mismos. Ambos fomentaban el populismo propio de las dictaduras, y se erigían en sucesores de los próceres históricos del Paraguay. Nacionalismo y promesas de paz, algo que tanto necesitaba la población paraguaya después de una guerra con Bolivia, otra civil, y continua inestabilidad, eran los instrumentos con los que se controlaba a las masas. Desde Morínigo se sustituye la cultura por el

[18] La intervención de la universidad por el poder ejecutivo durante esta época ha sido una de las causas más importantes de que durante el régimen de Stroessner no se formaran élites culturales dentro de las fronteras del

folklore hasta convertirlos en sinónimos, lo que se afirma con Stroessner. La lengua y cultura guaraní, hasta entonces infravalorada como lengua de comunicación oral en exclusiva, se acaba convirtiendo en el signo de la identidad del Paraguay; el elemento que diferencia al país de sus vecinos Argentina y Brasil.

Morínigo acrecentó su popularidad por la prosperidad que acompañó al país durante la Segunda Guerra Mundial, cuando los aliados le compraban productos agrícolas. Políticamente, controló a la nación por medio del Departamento Nacional de Propaganda que creó imitando al del nazismo de Goebbels. La propaganda y la acción de las bandas armadas del Guión Rojo, el sector colorado más extremista, permitió el inicio de una era de terror. En realidad, Morínigo logra afirmar el autoritarismo político tras su victoria en la guerra civil del 47, que finaliza con la derrota de los liberales insurrectos, gracias a la indecisión de éstos cuando tenían al alcance de su mano la toma del poder ejecutivo en Asunción, y a la ayuda armamentística del gobierno argentino de Juan Domingo Perón, después fiel aliado de Stroessner también. Después el apoyo de los Estados Unidos -a un gobierno que simpatizaba con el fascismo europeo mientras luchaba contra los países del Eje-, permitió que Morínigo tuviera un firme apoyo económico para sostenerse en el poder, y la derrota del Eje no cambió la política de la potencia del norte con Paraguay.

La derrota de los revolucionarios supone la primera fase del exilio paraguayo de este siglo, y la más importante. La disidencia resulta eliminada, y los intelectuales acaban

---

Paraguay hasta prácticamente los años ochenta.

dispersándose en el exterior. El conocido exilio de la era de Stroessner no es más que una continuación del de la de Morínigo.

En el plano ideológico, dos tipos de nacionalismo se advierten, representados por Juan E. O'Leary y Natalicio González, como hemos adelantado. Las ideas de O'Leary eran más teóricas, fundadas en la idea de que por delante de cualquier ideología se encontraba la patria, lo que sirvió para justificar la necesidad de un poder absoluto que controlara a los opositores, al ser "necesario" para el bien de la nación. El nacionalismo de González justificaba incluso el empleo de la violencia. Ambos ideológicos dieron forma al nacionalismo integral paraguayo, pero en dos vertientes distintas basadas en ideología y praxis respectivamente. El mismo Partido Colorado, el que sustentaba al dictador, se dividía en dos tendencias: una democrática, encabezada por Chaves, y la extremista de Natalicio González, partidario de un socialismo nacional de tipo corporativista.

Según Guido Rodríguez Alcalá, la obra *Apostolado patriótico* (1930) de Juan E. O'Leary presenta algunas concomitancias con el pensamiento de derecha francés más *chauvinista*, el de Maurras, con su peculiar culto irracional a las grandes figuras del pasado militar y la revisión de la historia paraguaya, que se manifiesta en el endiosamiento del mariscal López, identificado por O'Leary con la *paraguayidad*. O'Leary entiende que el amor a la madre es como el amor a la patria, y el amor a la patria es el amor al mariscal Francisco

Solano López[19]. Esta ideología difunde una mitología sin valor histórico, pero con una gran operatividad política dentro de la línea de la mitología nacionalista de derechas, el culto al héroe del pasado. En este sentido, generalmente se ha difundido la idea de que el retraso de la narrativa paraguaya de ficción se debe a que los esfuerzos de los intelectuales se centraron en el trabajo historiográfico, por el afán de regeneración posterior a la Guerra de la Triple Alianza, de ahí que fuera agresivamente nacionalista, de idealización heroica y sentimental y un mentís al vencedor, con una consiguiente glorificación del héroe histórico, lo que impedía el desarrollo de una literatura crítica de la situación social presente. O'Leary proclamó la reforma moral e intelectual de la patria y creyó que la historia revisada es el medio para apuntalar la religión del patriotismo. Como señala Guido Rodríguez Alcalá, Maurras intentó demostrar que la Francia liberal era inferior a la raza de la Francia medieval. En paralelo, O'Leary utiliza este mismo tipo de argumentación cuando afirma que las dictaduras de Francia y de los López encarnaron "el alma de la raza"; es decir, el pasado supera al presente, y, por supuesto los héroes históricos están por encima de los actuales.

Si O'Leary difundió una serie de ideas nacionalistas sin tomar una posición política partidaria definida, el escritor e ideólogo Natalicio González arremetió constantemente contra el

[19]Juan E. O'LEARY: *Prosa polémica*. Asunción, NAPA, 1982, pp. 141-142. En *Ideología autoritaria*, Guido Rodríguez Alcalá emparenta la ideología que O'Leary despliega con la del pensador ultraderechista francés Maurras. Aunque O'Leary no conocía las ideas del galo -como nos ha manifestado el profesor Amaral, su fiel discípulo-, existen bastantes concomitancias entre ambos pensamientos políticos, aunque están situados en diferentes contextos políticos, temporales, sociales y culturales como los del mundo francés y el paraguayo.

liberalismo. El sí conoció los escritos de Charles Maurras[20]. Defendía la tradición autóctona paraguaya que se desarrolla desde la llegada de los conquistadores y misioneros españoles, frente al liberalismo, al que consideraba exótico e inadaptable al país. Fue director de la revista *Guarania*, que dedicó en 1936 un número completo al fascismo, y llegó a la presidencia del país en 1848 con el lema "a tiros y a sablazos, Natalicio al palacio". Estatismo, racismo y populismo fueron sus tres lemas de gobierno. Su libro *El Paraguay eterno*, también escrito en 1936, es un intento de explicar los procesos culturales en virtud de los factores de tierra, raza e historia, determinantes y específicos en el hombre paraguayo, cruce de dos razas, la española y la guaraní, y que el gobierno unipersonal es la forma de gobierno connatural del país, porque la democracia es consecuencia de la victoria aliada del 70, lo que era abandonar la esencia política del país. Lo paraguayo debía de prevalecer, porque era una realidad espiritual esencialmente americana, a diferencia de otros pueblos. Pero mientras que las ideas francesas de Maurras sucumbieron al paso del tiempo, las obras de Natalicio González siguieron siendo editadas y leídas durante años en Paraguay, y supusieron sobre todo la base ideológica del régimen de Stroessner, hecho que se contradice con la eliminación política que hizo del dictador de su persona, como purgó a otros líderes colorados -especialmente a Epifanio Méndez Fleitas-, al considerarlos como rivales políticos. Fuere como fuere, el producto es el mismo que en

[20] Claude Castro señala que en su obra El Paraguay eterno "cuestiona el sufragio universal y pretende demostrar que la democracia tiene por único resultado real la alienación del hombre". Castro introduce un texto del autor significativo de *El Paraguay eterno* (Asunción, Cuadernos Republicanos, 1986), donde trascribe literalmente

otros países latinoamericanos: el esquema económico liberal acaba dando paso, incongruentemente, al caudillismo militar más conservador y retrógrado, que en Paraguay coincide con un momento histórico donde los militares han adquirido prestigio después de la victoria en la Guerra del Chaco.

Lo importante a señalar en el aspecto cultural, entre el que se encuentra el literario, es que después de Estigarribia, el aumento de la violencia del Guión Rojo, y el control político militar, provocaron la migración al exterior de un número elevado de intelectuales, profesionales liberales y dirigentes estudiantiles y sindicales. Los que habían permanecido en el país se sumieron en un silencio o cumplieron funciones diplomáticas en el extranjero: Augusto Roa Bastos fue designado por Morínigo primer secretario de la embajada paraguaya en Argentina, cargo que aceptó agradecido, pero al que finalmente renunció alegando motivos de salud[21]. El desplazamiento de la intelectualidad paraguaya hacia el exilio y la represión se va convirtiendo en algo habitual en el país que pervive hasta la caída de Stroessner en 1989. La revolución del 47, y la derrota de los revolucionarios y liberales, significó la destrucción de la clase media incipiente, lo que provocó la poda intelectual a favor de ideólogos del régimen, que rompieron la formación de élites culturales, y el alejamiento de los circuitos de pensamiento universales. El

palabras de Maurras: "En el orden político –escribe Maurras- el liberalismo...". Claude CASTRO: *Historia y ficción: Caballero de Guido Rodríguez Alcalá*, Asunción, Editorial Don Bosco, 1997, p. 55.

[21] Roa Bastos fue nombrado por el dictador Higinio Morínigo, Secretario de la Embajada en Buenos Aires, como figura en el Registro Oficial paraguayo del año 1946, página 1301, cargo que no aceptó alegando motivos de salud. Hasta 1982, fecha en que es expulsado cuando había acudido a presentar el poemario de Jorge Canese *Paloma blanca, paloma negra*, Roa visitó Asunción en varias ocasiones desde la subida al poder del dictador Morínigo y dedicó una oda a Stroessner y Perón, "Eternamente hermanos", con motivo de la visita del presidente argentino a la toma de posesión del dictador paraguayo en Asunción, en agosto de 1954.

declive de la universidad, que inició el retraso perceptible hoy en día, llega desde la toma de la institución por el poder ejecutivo, concretamente por el gobierno militar de Estigarribia, el día 26 de enero de 1940. Desde entonces, permanece enclaustrada, y la formación de los alumnos deja de ser su preocupación, para convertirse en un instrumento de control del poder político. Pero quizá lo peor fuera la penetración del revisionismo histórico en todos los ámbitos de la sociedad, con el lavado de conciencias que supuso, y el repliegue nacionalista que sometió al Paraguay a un progresivo aislamiento internacional. Con estos precedentes, resulta lógico que casi no exista la investigación ni la indagación crítica en el Paraguay.

Otros factores de emigración son el económico y el personal. El escritor exiliado político más destacado es Elvio Romero, de ideología comunista, mientras que otros como Gabriel Casaccia se establecen en Buenos Aires por motivos personales. Ello supone que el Paraguay cultural de ambas dictaduras se escinde entre quienes permanecen en el interior y los exiliados. Los escritores más destacables se encuentran fuera del país. Hasta 1989 no es posible considerar la cultura paraguaya como un fenómeno nacional que surge de sus entrañas.

Stroessner incrementó la represión en el país; mantuvo un férreo control político de cualquier atisbo del pensamiento científico y de la creación cultural. Incluso provocó el exilio del hombre más fuerte de los colorados civilistas, Epifanio Méndez Fleitas, quien podía haber sido su rival político dentro del partido. Sus casi treinta y cinco años de gobierno se caracterizan por la represión absoluta de todo opositor, las

numerosas obras públicas -característica de todo régimen absolutista-, la política económica populista, el desarrollo del contrabando y del fraude, la corrupción, la imagen exterior del país como lugar de refugio de delincuentes internacionales, el beneficio personal de los adictos al régimen unipersonal, el aumento sin control del funcionariado como premio político, la creación de empresas nacionales, y la inhabilitación de las ideas. Como aspectos positivos del régimen cabe destacar el desarrollo de las vías de comunicación -a pesar de que resultaron insuficientes-, la creación de hospitales, la extensión de la luz eléctrica a casi todas las poblaciones del país y el crecimiento económico. Como negativos, además de la represión y la falta de libertad, la corrupción que alcanza a todos los niveles del país, lo que hoy en día es una causa de la falta de inversiones extranjeras y de articulación de unas estructuras económicas firmes[22]. Stroessner, para protección de su poder y dentro de la mística nacionalista derechista de la que no pudieron escapar ni los opositores[23], incrementó el estancamiento y el aislamiento internacional que llevó al Paraguay a ser uno de los países más desconocidos y aislados de América Latina. Conocida es la relación de nazis alemanes, fascistas de todo el mundo, traficantes y delincuentes que se

[22] Paul H. Lewis formula la mayor parte de estas apreciaciones en su obra *Paraguay bajo Stroessner*, México, F.C.E., 1986.

[23] Dentro de la confusión ideológica existente en Paraguay, citada en *Ideología autoritaria* Guido Rodríguez Alcalá, el discurso de la oposición y de la izquierda cae en los tópicos del nacionalismo revisionista de la derecha paraguaya. Para ello se puede examinar el discurso del líder de la oposición contra Stroessner, Juan Domingo Laíno, pronuncia un discurso con la retórica propia de O'Leary en la Cámara de los Diputados en la sesión de debate sobre la firma del tratado de Itaipú con Brasil el día 9 de julio de 1973. Citado por Claude Castro, op. cit., p. 45. También es un buen ejemplo la perseverancia de la izquierda en presentar a los dictadores Francia y López como garantes de la independencia del Paraguay frente a los "esbirros" del colonialismo británico que representaban Brasil y Argentina en el siglo XIX.

refugiaron en el país, beneficiándose del aislamiento internacional de la región.

El aumento de las grandes obras públicas y de la burocratización estatal produjo el crecimiento de la deuda externa hasta unos límites elevadísimos, así como el desorden financiero. La represa hidroeléctrica de Itaipú, terminada en 1979, costó diez veces más de lo previsto (veinte mil millones de dólares en lugar de los dos mil presupuestados en principio), para enriquecimiento de muchos, y además el tratado con Brasil, el principal socio, permitió que este país fuera el gran beneficiado con su construcción, más de lo que ha sido el Paraguay. En realidad, después de la Segunda Guerra Mundial, el Paraguay queda en manos del imperialismo estadounidense, lo que contrasta con el discurso patriótico permanente en pro de la independencia nacional de los dirigentes políticos de los regímenes totalitarios militares.

Stroessner era un hábil político que continuó el modelo político ideado por Epifanio Méndez Fleitas -inspirado en el justicialismo peronista-. No era el modelo de dictador tropical ni un demagogo, salvo en algunos momentos concretos, como cuando tenía que satisfacer a los campesinos sin tierra para evitar conflictos sociales. Tenía un gran sentido de la majestad del poder y un concepto claro de la jerarquía que lo hacía creerse un iluminado heredero del mariscal Francisco Solano López, el considerado héroe "vencedor moral" en la Guerra de la Triple Alianza por su supuesta defensa de la independencia de la nación frente a las invasoras potencias extranjeras, discurso que se actualizó buscando nuevos enemigos como los comunistas. A pesar de su deficiente formación y

educación –sus actuaciones se correspondían con el *arandu ka'aty*, la sabiduría del campo– puede considerarse como un hombre de gran instinto político, lo que le permitió permanecer en el poder durante treinta y cinco años. Ese instinto se observa en la Constitución que impulsó, plena de apariencias democráticas, pero sin aplicar durante su mandato al encontrarse el país en estado de sitio permanente[24]. Su régimen se parecía al del dictador español Francisco Franco, pero se alejaba del nacional-catolicismo de éste. La rareza de Stroessner se traducía en crueldad y resentimiento, pero su política no era genocida, a diferencia de otros regímenes militares latinoamericanos posteriores. Sus homicidios represivos eran selectivos: eliminaba a un opositor cuando lo creía conveniente, porque le estorbaba demasiado o pretendía dar un golpe de efecto a sus rivales.

En el campo intelectual, con Stroessner se agravó el retraso del país, a pesar de que se escribiera más cada día, pero no logró impedir que surgieran generaciones de jóvenes con miras democráticas y con un pensamiento cultural más universal, entre otras razones porque la infiltración de las ideas y de los libros procedentes del exterior era inevitable. A Stroessner no le preocupaba la intelectualidad porque no existía como clase organizada; casi nadie leía libros, y el oficialismo difundía la idea de la escasa necesidad de leer para poder vivir entre el pueblo y entre las clases altas. Como sustitución, folklore era sinónimo de cultura; de cultura popular nacional y sabiduría popular, que era el medio que el

[24] Esta idea es analizada profundamente en el artículo de Carlos Hernán FRANCO: "Esquema del sistema

régimen defendía frente al estudio y al trabajo intelectual. Sin embargo, lo popular era tratado con superficialidad; por ejemplo, hablar guaraní era signo de paraguayidad pero también era demostrativo de ser de una clase social y cultural inferior. El español era la lengua culta por excelencia, con lo que los modelos positivistas latinoamericanos de civilización y barbarie seguían vigentes. La lengua guaraní era un motivo nacional, el símbolo de una raza, nunca un idioma fijado ni plausible de servir a la cultura universal. Los estudios científicos sobre el guaraní de Bertoni, Cadogán, Guasch y otros, eran fenómenos subrayados por el régimen, pero considerados como intensificadores del concepto de raza, que no de cultura, porque lo importante era la expresión oral del guaraní. Con estas circunstancias, el régimen no impulsó el estudio de la cultura guaraní, sino que lo debilitó por la falta de consistencia intelectual de los máximos responsables culturales. Y los guaraniólogos, aunque rechazaban el folklorismo, aplaudían la expansión en las mentalidades de la ideología nacionalista del régimen dictatorial sustentada como signo de recuperación de las raíces propias. Así, se vindicaba el guaraní como signo diferenciador nacional, frente a la Argentina sobre todo.

La universidad se encontraba perfectamente controlada y la policía la ocupaba cuando surgía algún conflicto importante. Sin embargo, después de surgir generaciones como la de los 50 de la Universidad Nacional, en 1960 se creó la Universidad Católica, cuyos profesores y rectores dependían también del poder político de hecho. Se fundó la Facultad de Filosofía y

---

represivo vigente en el Paraguay". Toulouse, *Caravelle*, 14 (1970), pp. 125-138.

Letras, pero tampoco supuso un gran avance en la investigación porque no se le dio la importancia adecuada. En 1958 se inauguró la Biblioteca Nacional, pero sólo sirvió para ofrecer ante el exterior una faz cultural del régimen, porque se desatendió y se dejó sin apenas dotación presupuestaria para su mantenimiento. El fomento de la cultura por el régimen es paralelo al de la Constitución que se sanciona: se crean organismos para dibujar una imagen culta del país, pero en el fondo no dotando de medios a lo que se creaba, se permitía mantener el estado de anulación de conciencias.

Como aparato de propaganda Stroessner utilizó el nacionalismo fascista de sus predecesores. Hizo del mariscal López un héroe sobrehumano, y él mismo se decía heredero de su poder. El revisionismo histórico se impuso defendiéndose la necesidad de un conductor nacional, de un héroe como hacedor de la historia, e impulsando el antiintelectualismo, el antiliberalismo y la crítica del imperialismo británico, como cita Guido Rodríguez Alcalá[25]. Mientras, historiadores latinoamericanos, críticos y de izquierdas, como Eduardo Galeano y Jorge Abelardo Ramos, fueron desautorizados por el régimen, a pesar de que Galeano alabó el afán independentista de Solano López en *Las venas abiertas de América Latina*. Sirva como ejemplo de esta magnificencia mítico-histórica el hecho ocurrido en 1957, cuando el historiador paraguayo Benjamín Velilla dictó una conferencia donde criticaba, discretamente, la capacidad militar del mariscal López. Apenas terminada la

[25]Guido RODRÍGUEZ ALCALÁ: "Temas del autoritarismo". En *Borges y otros ensayos*, Asunción, Editorial Don Bosco, 1995, pp.33-49.

conferencia, fue arrestado y desterrado, porque había molestado al presidente Stroessner con la liviana crítica.

Las ideas del dictador se aprovecharon de la coyuntura internacional de la guerra fría. Pero el anticomunismo de sus palabras entraba en contradicción con su socialismo de derecho, propio del fascismo popular, para procurarse apoyo de sectores de las masas, entregando tierras a los campesinos cuando era oportuno para evitar mayores revueltas internas. La práctica discursiva se completó con una estrategia global contra la subversión de rígido tono anticomunista. El apoyo civil al régimen era evidente: los delatores se multiplicaron, a cambio de acceder a puestos de la administración o a cargos superiores. La manipulación ideológica fue el arma que más utilizó para perpetuarse en el poder, y el lavado de cerebro mediante el uso eficaz del aparato educativo de la infancia, de la propaganda y de la censura. Los métodos de coacción incruentos como la discriminación y la inclusión en listas negras estaban a la orden del día. Sin embargo se puede aplicar la misma valoración que han tenido las dictaduras militares latinoamericanas más crueles:

La censura en el orden cultural asegura la fidelidad de los textos, elimina comentarios críticos o disidentes. Equivale a la desaparición de personas en el orden político. Pero más fructíferas resultan las medias tintas, que potencian el silenciamiento, cortan drásticamente escrituras o actitudes que cuestionen el orden autoritario.[26]

---

[26]Nuria GIRONA FIBLA: *Escrituras de la historia. La novela argentina de los años 8*0. Valencia, Quaderns de Filologia (anejo XVII), Universitat de València, 1995, p. 32.

La concienciación de la población comenzaba desde la escuela primaria, reorganizada para la integración del sistema en 1956 con el fortalecimiento de las escuelas rurales. La enseñanza secundaria había pasado a ser la que sustituía a la universidad en la formación intelectual desde que se le dotó de una nueva estructura en 1973. Las dos televisiones creadas fortalecían aún más al poder, ya que las controlaba totalmente. Por otra parte, además de la universidad, Stroessner dominaba directamente las asociaciones culturales, deportivas o "sociales". Al funcionario público se le descontaba directamente de su sueldo la cuota del Partido Colorado. El totalitarismo de Stroessner pretendía subordinar con la propaganda y la educación dirigida antes que asesinar, y esa labor ha representado un lastre para el Paraguay actual.

Mientras tanto, en el exilio se desarrolla una intelectualidad consistente aunque fragmentada. Casaccia, Roa Bastos (éste no exiliado por motivos políticos, sino personales), Lincoln Silva, Elvio Romero, Carlos Garcete y otros van elevando el nivel de la literatura paraguaya. En el interior, Josefina Pla, César Alonso y otros, van sumando obras que sedimentarán el futuro de la literatura del país, aunque no logran darle el prestigio suficiente. Y la generación de los jóvenes de los años sesenta crea revistas literarias como *Diálogo*, donde se publicaban poesías y cuentos en prosa, *Péndulo*, de un grupo de poetas noveles, *Arbor*, al principio llamada *Cuenco*, dirigida por Rubén Bareiro Saguier y Julio César Troche, y *Criterio*, revista universitaria de cultura, expresiones de la firmeza intelectual incipiente. Estos jóvenes de los sesenta, que llegan a poner en jaque al régimen, tienen

unas características comunes: su conexión con el mundo de la época por su sentido universal, la búsqueda de superar el pasado y la historia, la creencia en la posibilidad de transformar la sociedad y el compromiso férreo contra la dictadura[27]. Sin embargo, la represión también caería sobre ellos y las revistas, costándoles la cárcel o el exilio.

Alfredo Stroessner no censuraba obras más que en determinados momentos, y siempre por algún motivo político o para tratar de impactar a la población demostrando la fuerza de su poder. Valga para el Paraguay de Stroessner la cita de Dionisio Ridruejo sobre la aplicación de la censura en el franquismo:

> "La censura permitía la publicación de ciertos poetas contrarios al régimen, siempre y cuando las acusaciones emitidas fueran de tipo abstracto y hacia una sociedad en ningún caso particularizada".[28]

Así, la poesía de Elvio Romero fue declarada de utilidad pública durante la dictadura, Pero un caso de censura fue el ocurrido en 1982 con el poemario de Jorge Canese, *Paloma blanca, paloma negra*, prohibido porque en un verso figuraba "este país de mierda". Sin embargo, la obra ya había caído en desgracia desde el principio: porque el encargado de presentarla era Augusto Roa Bastos, quien el mismo día, y en extrañas circunstancias y desconocidos motivos fue expulsado del país, enviado a la frontera de Clorinda, donde inició su exilio político forzoso, lo que obligó a que la presentación la realizara el agregado cultural de la Embajada de España y estudioso de Rafael Barrett, Francisco Corral. Parece ser,

---

[27] José Nicolás MORÍNIGO: "Tiempo de utopías". Asunción, *La Isla*, nº 4 (octubre 1994), pp. 15-17.

según algunas fuentes orales testigos del suceso, que algunas declaraciones en defensa de la necesidad de democratización del Paraguay que Roa realizó en su residencia en Toulouse habían molestado al régimen.

El teatro padeció la censura con mayor rigor. A Alcibiades González Delvalle se le prohibió el estreno de algunas de sus obras. Los libros no molestaban al régimen: sólo la intromisión en política de los intelectuales. Como ya hemos indicado, se había difundido la costumbre de no leer en todo el país y la población era en buena parte analfabeta. El libro no tenía ningún valor intelectual; un escritor podía ser más peligroso cuando escribía artículos en los periódicos, que sí pagaban la férrea censura del régimen. En estas circunstancias, solamente la presencia del escritor en la política significaba represión y tortura, como le ocurrió a Rubén Bareiro Saguier, a Alcibiades González Delvalle, a Jorge Canese y a otros.

A partir de la década de los ochenta el régimen de Stroessner comienza a fragmentarse. En 1987 se celebró el congreso del Partido Colorado en el centenario de su creación, donde impuso sus tesis el grupo tradicionalista, más democrático en sus ideas de defender la sustancia por la que se creó el partido que sus rivales, frente a los militantes, quienes habían sostenido al poder durante más de treinta años. En el congreso, de hecho, se dio por finiquitado a Stroessner. En Paraguay se sabía que llegaba su final; sólo él parecía no enterarse de que se tramaba un golpe de estado con la intención de derribarlo, e incluso impidió que se nombrara sucesor suyo a

[28]Dionisio RIDRUEJO: *Escrito en España*. Buenos Aires, Losada, 1962, p. 24.

su hijo Gustavo, de quien recelaba de que pudiera quitarle el poder.

El golpe militar que derribó a otro régimen militar se produjo finalmente los días 2 y 3 de febrero de 1989, de manos de su consuegro el general Andrés Rodríguez. Alfredo Stroessner huyó del país y se refugió en Brasilia. Los factores que influyeron en el golpe son diversos: el descontento de los militares porque la carrera de ascensos se había estancado y Stroessner había cerrado las filas de mandos con personas de su íntima confianza, sin que el militar de menor rango pudiese lograr prosperar; el transcurso de la política internacional después de la caída de las dictaduras militares en el resto de los países vecinos; y, sobre todo, la implícita participación de los Estados Unidos, cuyos mandatarios habían dejado de confiar en Stroessner y su economía estatal proteccionista y se terminaba. Por otra parte, el final de la guerra fría con la desmembración de la U.R.S.S. permitía dejar abierto un cauce de libertad en Paraguay sin temor a cualquier iniciativa revolucionaria. Además, el régimen se estaba autodestruyendo y sólo subsistía con los premios dados a las personas de confianza personal del dictador, con la corrupción generalizada. En economía, la apertura de las fronteras exteriores, ante el decrecimiento de la paraguaya; y el malestar de la población paraguaya por el estancamiento y también al poder acceder a una mayor información del exterior y a la cultura, habían debilitado al régimen.

Desde principios de la década de los ochenta se multiplica la creación de obras artísticas y literarias. En los años 86 y 87 se llegan a publicar unas cuatrocientas obras en Paraguay,

hecho insólito hasta entonces y que no se ha vuelto a repetir. Surge una preocupación por leer cualquier letra impresa, y la censura rígida de periódicos y radios críticas y opositoras, con el cierre del diario *ABC Color* y de *Radio Ñandutí*, hace que el libro y el panfleto sean los únicos elementos de información en el país, lo que elevó el índice de lectura de la población. El régimen estaba acabado, aunque la represión no había cesado, y algunos intelectuales pudieron visitar el país, como Juan Manuel Marcos para la presentación de su novela *El invierno de Gunter*. La cultura se había convertido entonces en un valor específico, porque significaba de hecho estar contra la dictadura.

El régimen de Stroessner representó el colapso y la escloritización de la cultura paraguaya, que sobrevivió mayoritariamente en el exilio, aunque no impidió que surgiera una generación dentro del país cuyos miembros actualmente ocuparan los lugares preminentes de la cultura nacional. Sin embargo, este progreso intelectual de los últimos años de Stroessner no llegó a formar unas élites intelectuales importantes en el país, entre otras circunstancias por el aislamiento de tantos años. El fin de la dictadura no supuso la desaparición de los problemas culturales que arrastra el país desde su independencia.

LA TRANSICIÓN A LA DEMOCRACIA Y EL POSTAUTORITARISMO.

Rodríguez, después del golpe de los días 2 y 3 de febrero de 1989, asumió la responsabilidad de conducir al país hacia un régimen democrático. Se inspiró en el modelo español de reforma

del Estado sin ruptura y con pactos políticos generales de todos los partidos. Se creyó en la necesidad de aprobar una nueva constitución que garantizara para siempre las libertades públicas y privadas. Sin embargo, el camino tenía sus peculiaridades, y la primera era que resultaba sorprendente para los paraguayos ver que quien habría que conducir al país hacia la democracia era la persona que había sido el brazo derecho de Stroessner; alguien que aparecía en las fotos de familia de la propaganda del régimen. Ello, la continuidad en el poder del Partido Colorado, y la frecuente y casi diaria aparición de casos de corrupción económica y política, ha creado la sensación de continuismo generalizada, en el que los pactos políticos necesarios para conducir a la democracia se contemplan como un reparto de cargos públicos. La permanencia en el primer plano de la vida democrática de personajes que habían sido fieles a Stroessner antes de su derrocamiento, junto al fantasma del golpismo militar capaz de resurgir en cualquier momento, como se demuestra en los intentos de rebelión de abril de 1996 y de marzo de 1999 del general Lino César Oviedo, convierten la transición a la democracia en una consecuencia de la transformación interna del autoritarismo político paraguayo[29]: la caída de Stroessner supone el fin de una dictadura, pero no de algunas de sus personalidades y peculiaridades que aún influyen en la alta política paraguaya, y que no han eliminado sus resonancias autoritarias, de la misma forma que buena parte del pueblo sigue sin entender lo que representa una verdadera democracia moderna.

---

[29] Guido Rodríguez Alcalá certifica la tradición autoritaria del Paraguay, y afirma que "se afirma y desarrolla con las dictaduras de Francia y los López, que perpetúan prácticas e instituciones coloniales con una fachada más o

Después de la caída del dictador surge una época en que se definen nuevas leyes y una constitución democrática, con libertad de expresión, de partidos políticos y de prensa. Pero aún no llega una verdadera democracia porque el postautoritarismo subsiste, sobre todo en las conciencias de las gentes. Este postautoritarismo del Paraguay después de Stroessner se caracteriza por la presencia del miedo como un fantasma en la población, incluso bastantes años después de 1989; la defensa de los privilegios obtenidos por algún sector militar e industrial; el aumento de la imagen real del país como refugio de la delincuencia, y la pervivencia de costumbres intolerantes en algunas instituciones y personas. Así, la transición es más lenta que la de otros países vecinos ante la dificultad de transformar un país políticamente anquilosado con una tradición exenta de democracia. Como ejemplo, valga el hecho de que el Partido Colorado queda envuelto en una polémica interna de distintos sectores, en un amplio espectro político que engloba desde el *stronismo*, pasando por el autoritarismo disfrazado de democracia, los militaristas antidemocráticos, los democráticos liberales y los democráticos conservadores. Y teniendo en cuenta que el partido que ocupa el poder durante la transición es el mismo que sostenía a Stroessner, da una idea de las extremas dificultades que presenta la transición. De esta forma, junto a las ideas democráticas y avanzadas pervive el autoritarismo, por lo que el término postautoritarismo definiría perfectamente la época posterior a la caída de Stroessner.

---

menos liberal". *Ideología autoritaria*, p. 5.

Desde la construcción de la central de Itaipú en la década de los ochenta, se ha formado una nueva clase media y una nueva burguesía paraguaya que va sustituyendo al tradicional patriciado *stronista*. Esta nueva clase, surgida de la avalancha de capitales para inversiones en esta obra pública, se incrementa con la construcción de la central hidroeléctrica de mayor extensión, Yacyretá. La expansión de las grandes centrales crea una oligarquía de ingenieros, sobre todo, que van imponiendo una moral mercantilista en el país. El materialismo se sitúa sobre la inteligencia, y los estudiantes de la universidad no pretenden generalmente obtener conocimientos, sino lograr con su título un puesto de trabajo importante que les permita enriquecerse con el tiempo, fenómeno mundialmente extendido. Aunque la universidad de la democracia se evalúa como más positiva que la de la dictadura sigue adoleciendo de defectos primordiales, porque los centros del saber continúan alejados de ella. En estas circunstancias, a pesar del notable y loable progreso cultural del país durante los últimos años, la *inteligentzia* tardará en fortalecerse (aunque se han creado las bases para ello)[30].

En el ámbito educativo, la universidad sigue enferma de esclerosis en su organización y en la calidad de su enseñanza, pero aún más en los niveles secundario y primario. La reforma educativa se ha centrado, como es lógico en un país con un analfabetismo considerable en las zonas rurales, en las enseñanzas no superiores, las que *de facto* habían sustituido a la universitaria durante el régimen de Stroessner. La reforma

[30] Ver los artículos de la obra de Ricardo Caballero Aquino *La tercera república paraguaya 1936-19....* Asunción, El Lector, 1988.

universitaria, necesaria urgentemente, sigue sin llegar y difícilmente la institución se ha podido salvar del populismo que le impuso el dictador.

Durante estos años el guaraní ha alcanzado el status de lengua oficial del país junto al castellano, lo que significa normalizar el uso del habla de la mayor parte de la población, sobre todo la posibilidad de acceso a la educación de las gentes del ámbito rural. Se ha fijado la lengua por escrito, adecuado el alfabeto y se realizan constantes investigaciones lingüísticas. El desarrollo de la actividad intelectual en la cultura guaraní ha sido considerable durante estos años, y actualmente encontramos poetas, como el autodidacta Miguelángel Meza, que han abandonado todos los tópicos comunes de la poesía en esta lengua, y el realismo, para ofrecer versos de expresión subjetiva, acordes con una poesía más universal.

La literatura en castellano también se ha fortalecido, aunque sigue siendo una actividad de lujo, considerada como hecho lúdico en la vida de una persona de buena posición social próxima al dandismo y al exhibicionismo social, sin comprender que puede ser un arma de entendimiento de la vida. Sin embargo, como ocurrió en España después de la vuelta de los exiliados, hay una decepción porque no se han publicado grandes obras anteriormente censuradas, entre otras razones porque algunas habían visto la luz en Argentina. Sigue faltando la gran obra sobre la dictadura de Stroessner, a pesar de las aproximaciones de Moncho Azuaga, Guido Rodríguez Alcalá y Joaquín Morales (Lito Pessolani), como ocurrió en la España de finales de los setenta, pero donde quince años más tarde se han escrito

diversas novelas sobre Franco, lo que es muy posible que suceda en Paraguay.

El auge de los medios de comunicación, por la libertad de prensa existente, cubre otros campos como el de la literatura. Hay un auge de periódicos: en la actualidad Asunción cuenta al menos con seis de información general. Los medios audiovisuales se imponen a la lectura, lo que, junto a la crisis económica, provoca la decadencia de la venta de libros, y por tanto de las publicaciones. No obstante, aunque le queda algo del miedo subyacente de tantos años de dictadura, el escritor se expresa con mayor libertad, lo que está generando obras de más calidad que las de los años ochenta.

Pero la libertad de expresión no llegó de repente. Mientras se hablaba de ella después del golpe de Rodríguez, su gobierno prohibía el estreno de una obra frecuentemente censurada por el régimen de Stroessner: *San Fernando* de Alcibiades González Delvalle. La obra trataba el episodio de los procesos de San Fernando durante la represión del mariscal López, lo que fue considerado una falta de respeto por la máxima figura histórica del país, aunque finalmente se permitió su representación. El culto a los héroes de la era de Stroessner seguía vivo, y sigue en buena medida, aunque se percibe que la población lo asocia a la mitología stronista y comienza a rechazarlo. El Partido Colorado, al menos una parte importante, está en fase de reconversión democrática, abrazando el neoliberalismo, pero sigue teniendo facciones apegadas a la era anterior. Los liberales abandonaron a buena parte de las bases que los sostuvieron, especialmente a las campesinas, que

siguen sin ver la llegada de la prometida y anhelada reforma agraria.

Desde 1989 se multiplican las movilizaciones populares: contra la corrupción, por la democratización, huelgas de la policía, huelga de hambre de los presos de Tacumbú, etc. La apertura política se inicia desde la premisa del respeto a los derechos humanos y la democratización, el reconocimiento de las libertades políticas y sindicales, y el derecho de reunión y de expresión. El primero de mayo de 1989 se celebran elecciones bajo supervisión internacional que dan la victoria al general Rodríguez. En su etapa de gobierno entre 1989 y 1993 se van reconociendo las diferentes opciones políticas. Se intenta poner orden financiero con la creación del Impuesto sobre el Valor Agregado, medidas contra el histórico contrabando y la fuga de capitales, más eficaces en la teoría que en la práctica. El 26 de marzo de 1991 se firma el Tratado de Asunción por el que se crea el Mercosur, unión económica entre Brasil, Argentina, Paraguay y Uruguay[31], lo que significa la apertura internacional del país, y determina su desarrollo futuro. En ese mismo año se convocan elecciones municipales, en las que vence en Asunción el *Encuentro Nacional*, formación política centrista que aúna a distintos sectores políticos descontentos con los dos partidos tradicionales. Se sanciona y promulga la nueva constitución, en la que destaca la prohibición a los militares de dedicarse a la política sin renunciar a la vida castrense y la duración presidencial de cinco años.

[31]En 1996 Chile es acogido como socio de Mercosur. Bolivia está a la espera de ser aceptado.

Las siguientes elecciones presidenciales, celebradas en 1993, dan la victoria al ingeniero Juan Carlos Wasmosy del Partido Colorado, quien representa el ascenso al poder de la nueva clase tecnócrata que surge desde la construcción de las grandes represas hidroeléctricas. Ese mismo año se llega a un acuerdo entre el gobierno y la oposición para pactar la transición democrática del país. La amenaza militar sigue reinante, por la intemperancia de algunos sectores afines al general Lino Oviedo, hombre trascendental en el golpe de Rodríguez que derrocó a Stroessner, que representa al sector más tradicional del coloradismo, y hoy apartado del ejército por su intentona golpista de abril de 1996, reeditada con mayor crueldad en marzo del 99. Los problemas sociales siguen vigentes: el campesinado mantiene sus reivindicaciones no alcanzadas hasta ahora. Se trata de conseguir un orden financiero en la banca, pero no se acaba de lograr. Pero lo cierto es que el país progresa, y recupera poco a poco la perdida clase media después del 47, y la intelectualidad.

La transición a la democracia se sigue completando. El proceso es irreversible sobre todo por la dependencia económica del Paraguay de sus países vecinos y del Fondo Monetario Internacional, y especialmente por la nueva estrategia política de los Estados Unidos después de la caída del comunismo soviético. En el ambiente político, la violencia de los regímenes anteriores parece haber sido desterrada, a pesar de que siguen teniendo peso especifico los militares y los sectores involucionistas, que reviven con intentonas golpistas esporádicas como las protagonizadas por Lino Oviedo. Se está formando una clase media moderna, lo que no había ocurrido

prácticamente nunca en la historia del Paraguay y la mentalidad de la juventud es más abierta que en épocas anteriores, notándose en especial sus diferencias de actitudes y pensamiento político con las generaciones anteriores.

Pero el peso de la historia mitificada sigue siendo excesivamente grande, y es lo que intentan salvar los paraguayos en la actualidad. El pueblo comienza a darse cuenta de lo que ha sido su pasado, y la intelectualidad consigue que se acepten muy despacio tesis anteriormente denostadas. Sin embargo, sigue sin existir la investigación histórica, e incluso los estudios superiores de Historia, ya que son solamente una especialidad de la licenciatura de Filosofía. No progresa la universidad y sigue resultando casi imposible realizar unos estudios literarios de doctorado sin contratar los alumnos a un profesor que los imparta de forma particular. Solamente los estudios de ingeniería, informática y periodismo han tenido un desarrollo importante. El país está absorto en las cuestiones políticas y la cultura ha dejado de ser un valor específico de lucha contra la dictadura, aunque se mantienen los avances culturales, tenues pero centrados en la apertura de las mentalidades hacia una concepción más universal del progreso humano.

Al compás del Mercosur, teniendo en cuenta que los sectores políticos involucionistas reclaman constantemente la salida del país de la organización, y de la necesidad de apertura del país en todos los ámbitos, el Paraguay actual está en condiciones de incorporarse, sobre todo culturalmente, al mundo de sus países vecinos e iniciar un acercamiento a la universalidad, que ha comenzado en la actualidad, y que puede

romper el aislamiento en que vive desde la época de la independencia. Las generaciones más jóvenes impulsan esta aproximación, y a pesar del fantasma de su historia, el país progresa hacia el desarrollo con mucho esfuerzo, de forma lenta y con problemas sociales latentes. El postautoritarismo está dejando paso a la transición democrática.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

3. CONTEXTO ECONÓMICO-SOCIAL.

El contexto económico y social tiene importancia para definir el estado actual socioliterario en el país. En el Paraguay colonial, la encomienda y el mitazgo eran las formas más usuales en la economía productiva. Después de la independencia del país, permaneció inalterable la mentalidad económica basada en el proteccionismo y el latifundismo feudal. Las propiedades eran estatales y, por consiguiente, de quien ocupaba el poder, quienes consideraron el país como una estancia o un feudo que manejaban a su antojo. La arbitrariedad del gobernante conllevaba la sumisión a su voluntad, con el aumento del aparato burocrático y policial. A la vez, las estructuras económicas no evolucionan y el país se empobrece, como se puede comprobar al examinar las cantidades de la producción de yerba mate antes de la Independencia y las de la época de Francia.

Los jesuitas, con su sistema de reducciones, y las estructuras sociopolíticas coloniales ayudaron a afirmar la mentalidad proteccionista y autárquica de la población, que se mantiene incluso en la actualidad. El individuo espera que el estado le solvente sus problemas personales, lo que en el siglo XIX, con la situación cultural del país, significa que el individuo quede siempre sometido a la voluntad del estado, y en el absolutismo como forma de organización del estado que caracteriza la historia paraguaya, la sumisión a los deseos de un sólo hombre divinizado incluso un siglo después. Después de la Guerra de la Triple Alianza, la tierra que era propiedad del Estado se privatiza y pasa a manos de latifundistas e

inversores extranjeros que aplican métodos caciquiles con los trabajadores. El país devastado por la guerra se recupera por el esfuerzo de toda la población superviviente, y comienza la inmigración extranjera favorecida por los efímeros gobiernos liberales de fines del siglo pasado. Así, la estructura social queda conformada por la clase alta de latifundistas y capitalistas, y las clases bajas, sin que aparezca la burguesía ilustrada ni, por supuesto, las nuevas clases medias pequeño-burguesas. Por otra parte, la economía paraguaya de la primera mitad del siglo XX sigue siendo rural, aunque surja alguna industria aislada, y el empobrecimiento se encuentra bastante generalizado.

Las revueltas de los campesinos y las ocupaciones de tierras se siguen produciendo en la actualidad. Es uno de los problemas sociales sin resolver. Stroessner aprovechó la tradición proteccionista y autárquica de la economía paraguaya para fortalecer al estado corporativista como protector de las clases más débiles, sin pretender por ello desfavorecer a los más pudientes ni acabar con sus privilegios porque aumentaron su riqueza hasta límites insospechados. Crece el contrabando, el latrocinio y el fraude como formas de enriquecimiento, lo que impide, con el proteccionismo, el dinamismo de la economía. Por otra parte, el stronismo incrementa en exceso la deuda externa y, sobre todo, la burocracia, con la creación de puestos de trabajo que eran un premio a la fidelidad personal o al partido en el poder. Ello presenta como consecuencia la excesiva burocratización de la vida pública y privada, donde todo ha quedado sometido al Estado.

El régimen autárquico permite la creación de una industria nacionalizada y las empresas más potentes son estatales con lo que quedan al servicio del régimen, y se convierten en una forma de fortalecerlo porque sus dirigentes y empleados son respectiva y principalmente políticos y afiliados al Partido Colorado que sustenta a Stroessner. Solamente al amparo de la construcción de las grandes represas, primero la de Acaray y luego las de Itaipú y Yacyretá permiten la formación de una clase media integrada sobre todo por ingenieros, parte de ella considerada por algunos críticos políticos fraudulenta[32], que aporta cierto equilibrio a la estructura social formada por un polo alto y otro bajo.

Por otra parte, el desarrollo del comercio es cada día mayor, especialmente en las zonas fronterizas con Brasil y Argentina, que por un lado ha favorecido siempre un verdadero negocio del contrabando, y ha permitido también la creación de empresas, e incluso la instalación de fábricas de multinacionales dentro del país. El desarrollo del sector financiero ha supuesto una descapitalización de las zonas rurales. Los latifundistas invierten hoy en día en acciones de grandes empresas y en fondos de ahorro que ofrecen réditos sustanciosos sin vender sus grandes extensiones de tierra, con lo que muchas quedan yermas a perpetuidad y agravan el problema campesino, que si en el pasado quedaba sometido a la esclavitud, hoy en día se encuentra sin empleo viendo cómo las tierras no se trabajan.

[32]La Central Hidroeléctrica de Itaipú costó diez veces más de lo previsto (veinte mil millones de dólares en lugar de los dos mil presupuestados inicialmente). Ver Ricardo CABALLERO AQUINO: *La tercera república paraguaya 1936-19...* Asunción, El Lector, 1988.

Frente a esta situación difícil de las zonas rurales, durante este siglo se ha producido gradualmente un fenómeno de inmigración interior a las grandes ciudades, especialmente a Asunción. La capital paraguaya se ha convertido en una ciudad de servicios, que contrasta con la degradación del campo del interior del país y la pobreza del Chaco. De esta forma, se ensanchan las diferencias sociales, aunque en la capital estén más igualadas que en el campo. Y frente a la ostentación que encontramos en algunas zonas y en algunos barrios de Asunción, aparece la degradación de pueblos y barrios desatendidos en sus necesidades básicas de educación, trabajo e higiene. Por otra parte, la burguesía adinerada pretende solamente agigantar sus ingresos económicos, sin preocuparse por la formación cultural o el proyecto colectivo nacional, mientras que el pueblo más llano, sin educación recibida ni posibilidades de abandono de los trabajos más tradicionales, aunque con un desarrollado instinto de supervivencia, no puede pensar más que en satisfacer las necesidades diarias mínimas, y en el sueño de enriquecerse algún día, hecho que permite la explotación de las actividades ilegales que acaban fortaleciendo la desigualdad y el desarrollo exclusivo de una mentalidad dirigida a la especulación y a la economía de supervivencia.

Estas circunstancias económicas y sociales, trazadas de forma esquemática, permiten hacernos una idea general de la situación socioeconómica del país. Con esta situación actual, la literatura es un campo marginal, y solamente atañe a sectores que no encajan con el tipo de sociedad establecida. El pueblo no sabe o no puede leer literatura por su escasa formación, no hay medios suficientes para adquirir libros y ni

siquiera una pequeña red de bibliotecas que lo facilite. Al escritor se le considera una persona inútil; no se respeta su oficio y cae en el desánimo, no porque no se vendan sus libros, sino porque nadie los lee. Así, para poder sobrevivir ha de dedicarse a otros oficios que en muchos casos no están relacionados con la educación y la cultura, sino con el periodismo, con la burocracia o con los negocios y empresas, por lo que la literatura queda como un apartado marginal de la sociedad que no tiene ninguna influencia en las mentalidades, porque lo fundamental en el Paraguay es la supervivencia y el dinero en el pueblo y en las clases altas respectivamente. La pobreza de las clases bajas obliga a buscar el sustento familiar diario, y el materialismo es la ideología imperante, aunque ni más ni menos que en cualquier otro país. Sin embargo, en Paraguay, ello es más grave debido a las carencias estructurales de su educación y a la inexistencia de apoyos a la cultura desde la independencia.

4. LA NARRATIVA EN PARAGUAY[33].

4.1. ANTECEDENTES REMOTOS. LA NARRATIVA ANTERIOR A 1940.

La literatura paraguaya ha tenido una evolución peculiar si la comparamos con la de otros territorios de América Latina, muy ligada al contexto histórico que hemos analizado en el apartado anterior. En referencia a la narrativa, la distribución de tendencias y la evolución de los autores es más compleja que en poesía porque las tendencias surgen dentro del país con algo más de retraso que en otros.

Nos encontramos con dos dificultades previas al intentar historiar la literatura paraguaya: la dispersión de autores y obras; y el desconocimiento vigente de lo que se ha escrito por las carencias históricas de editoriales y de medios de difusión de las obras. Estos hechos en ocasiones han propiciado algunos errores cronológicos y clasificaciones tipológicas de discutible valor, aunque hayan supuesto una primera

---

[33] No pretendemos en este apartado realizar un estudio profundo de la historia de la narrativa paraguaya. Este tema se ha de proyectar en trabajos futuros. Nos limitaremos a situar un contexto socioliterario como preámbulo de nuestro estudio, para delimitar la problemática de la narrativa paraguaya a lo largo de su historia, como antecedentes remotos e inmediatos a la creada a partir de 1980. Como breve resumen de la evolución de la narrativa paraguaya, remitimos al primer apartado de nuestra introducción a la obra de Carlos Villagra Marsal, *Mancuello y la perdiz*, Madrid, Cátedra, 1996. **Raúl Amaral** ha indagado especialmente en dos períodos decisivos para la literatura paraguaya, el romanticismo y el modernismo, destacando sus obras *La literatura del romanticismo en el Paraguay* (Asunción, El Lector, 1996) y *El modernismo poético en el Paraguay (1901-1916)* (Asunción, Alcándara, 2ª edición, 1982), y algunos artículos sobre el tema. De **Francisco Pérez-Maricevich** es importante el *Diccionario de la literatura paraguaya. I parte* (Asunción, Biblioteca Colorados Contemporáneos, 1983) del que, lastimosamente, el autor no ha llegado a publicar las siguientes partes, habiendo editado hasta la fecha las entradas de la letra C. Por otra parte, **Teresa Méndez-Faith** ha publicado su minuciosa Tesis Doctoral, *Paraguay: novela y exilio* (New York, Slusa, 1985) y el *Breve diccionario de la literatura paraguaya* (Asunción, El Lector, 1994), un interesante trabajo de recopilación y ordenación de datos dispersos, de la que se puede disponer de una segunda edición actualizada en 1997. **Hugo Rodríguez Alcalá** publicó su *Historia de la literatura paraguaya* (México, Ediciones de Andrea, 1970), un buen trabajo ampliado y actualizado en el año 2000 junto a Dirma Pardo Carugati, donde destaca de la literatura de los últimos años el amplio número de escritores que se han venido incorporando a ella.

aproximación al análisis de los fenómenos acaecidos en su evolución.

Otra dificultad de estudio de la literatura paraguaya depende del contexto socioeconómico. Hemos de comprender que Paraguay es un país pobre donde la literatura escrita se entiende como privilegio de una minoría. El pueblo se ha guiado generalmente por la tradición cuentística popular, lo que ha permitido la pervivencia de una rica tradición oral. El mal estado de las bibliotecas del país y la escasez de publicaciones de trabajos literarios en formato de libro hasta bien entrado el siglo XX, provocan que tengamos una idea muy vaga acerca de los escritores que se conocen y posiblemente han quedado muchos por descubrir. El esfuerzo ímprobo y con pocos medios de algunos excelentes investigadores paraguayos, como Raúl Amaral, Hugo Rodríguez Alcalá y Francisco Pérez-Maricevich, ha servido para fijar el inicio de la historización literaria paraguaya[34]. Pero las lagunas siguen siendo demasiado profundas y se necesitarán nuevas investigaciones para poder actualizar su evolución y ordenar los dispersos datos a la hora de establecer un punto de partida en el análisis de las obras.

Generalmente, se ha afirmado que la narrativa paraguaya se caracteriza históricamente por su anacronismo; afirmación

---

[34]De todos los trabajos reproducimos a continuación los más significativos. **Raúl Amaral** ha indagado especialmente en dos períodos decisivos para la literatura paraguaya, el romanticismo y el modernismo, destacando sus obras *La literatura del romanticismo en el Paraguay* (Asunción, El Lector, 1996) y *El modernismo poético en el Paraguay (1901-1916)* (Asunción, Alcándara, 2ª edición, 1982), y algunos artículos sobre el tema. De **Francisco Pérez-Maricevich** es importante el *Diccionario de la literatura paraguaya. I parte* (Asunción, Biblioteca Colorados Contemporáneos, 1983) del que lastimosamente el autor no ha llegado a publicar las siguientes partes, habiendo editado hasta la fecha las entradas de la letra C. Por otra parte, **Teresa Méndez-Faith** ha publicado su minuciosa Tesis Doctoral, *Paraguay: novela y exilio* (New York, Slusa, 1985) y el *Breve diccionario de la literatura paraguaya* (Asunción, El Lector, 1994), un interesante trabajo de recopilación y ordenación de datos dispersos, de la que ya se puede disponer de una segunda edición actualizada en 1997. **Hugo Rodríguez Alcalá** publicó su *Historia de la literatura paraguaya* (México, Ediciones de Andrea, 1970; o Asunción, Colegio San José, 1970), un buen trabajo ampliado en el año 2000 junto a **Dirma Pardo**

siempre sujeta a polémica. Es un hecho que puede aceptarse como real en un principio, entre otras razones por la misma iniciación literaria del continente en el contexto de la independencia. Es obvio al comprobar las tendencias dominantes, que el anacronismo caracteriza en un buen grado la narrativa paraguaya del siglo XIX y de parte del XX. Pero a partir de los años treinta y de la aparición de las obras de Casaccia y de Roa Bastos, esta constante comienza a romperse. Si Roa Bastos está considerado como uno de los grandes autores latinoamericanos, aunque se trate de un autor concreto, teniendo en cuenta las circunstancias históricas y comparando el número de habitantes del Paraguay con los de otros países del continente, podemos advertir que la afirmación de la anacronía de la narrativa paraguaya ha dejado de tener un valor absoluto y solamente puede ser aplicable a los temas de las obras de autores concretos. Con Roa Bastos, y otros autores posteriores como Lincoln Silva, la narrativa paraguaya se actualiza en temas y técnicas. Y permanecen como condicionamientos indiscutibles la discontinuidad de publicaciones y la falta de tradición de ficciones en prosa hasta bien entrado el siglo XX. En este sentido, hasta los años ochenta, los escritores más conocidos suelen vivir fuera del país, donde tienen más posibilidades de difusión.

Críticos han buscado las causas de esta falta de tradición narrativa. Hugo Rodríguez Alcalá la ha comparado con la situación de la prosa del sur de los Estados Unidos. La Guerra de la Triple Alianza y la Civil de los Estados Unidos son casi

---

Carugati en una nueva edición donde se presta una atención importante a las nuevas escritoras (Asunción, El Lector, 2000).

coetáneas, y a partir de esa contemporaneidad establece su teoría. Afirma que en ambas predomina la reivindicación del pasado, de forma agresivamente nacionalista, para lanzar un mentís al vencedor, lo que consuma la viabilidad de temas heroicos y de idealización romántica. De esta forma, según Rodríguez Alcalá, "la Historia devoraba la Literatura"[35], con lo que ésta quedaba como la hermana menor de la cultura paraguaya de la época.

Es cierto que el ensayo histórico o polémico se convirtió en el género literario preferido, junto con la poesía –siempre considerada como género sublime–, de los intelectuales paraguayos de la Generación del 900, pero no lo es menos que las circunstancias de ambos países son totalmente distintas, partiendo desde un principio de las diferencias culturales y económicas. Y, en segundo lugar, el simple hecho de que la guerra paraguaya no fuera civil, sino contra los tres países vecinos, generó unas consecuencias distintas, ya que el país quedó diezmado humana, política y económicamente, y no simplemente vencido y con nuevas formas de vida impuestas por los vencedores, sobre todo económicas. Los temas de reivindicación histórica quedaron prácticamente constreñidos al ensayo (y algo menos a la poesía), y en la escasa narrativa que se publica después de 1870 hay otros que conviven con el de la formación de la ideología nacionalista paraguaya que años más tarde alcanzará sus máximas expresiones. Es evidente que Manuel Domínguez y, luego, Juan E. O'Leary escribieron poesía

[35]Hugo RODRÍGUEZ ALCALÁ: "La narrativa paraguaya desde comienzos del siglo XX". *Narrativa hispanoamericana: Güiraldes-Carpentier-Roa Bastos-Rulfo (estudios sobre invención y sentido).* Madrid, Gredos, 1973, pp. 37-81.

nacionalista y nativista, pero se dedicaron especialmente al ensayo y a la polémica. La ficción contada quedaba casi restringida a la tradición oral, donde se había desarrollado desde épocas precoloniales.

Pero esto no es más que un ejemplo de la precaución necesaria a la hora de prestar atención a los ensayos críticos de literatura paraguaya publicados hasta la fecha. En algunos se dan datos erróneos, que al lado de algunas conclusiones superficiales, carecerían de importancia si no fueran trabajos críticos que se han llegado a convertir en manuales de estudio[36]. Por ello, me parece necesario revisar la evolución histórica de la narrativa paraguaya, para ofrecer una visión en perspectiva del amplio período anterior al que nos ocupa. Sin ella resultaría ininteligible el proceso de renovación que ha venido acaeciendo, especialmente desde la publicación de algunas obras en los años setenta, como la aparición de nuevos subgéneros como la ciencia-ficción o el policíaco, el empleo de nuevas técnicas narrativas como la perspectiva en segunda persona, el experimentalismo, el incremento de la problemática femenina en la elección de los temas, y el incremento del número de novelas ambientadas en Asunción.

Procede, por tanto, examinar si la carencia de obras narrativas en Paraguay puede justificar el que se afirme que el

---

[36]Valga como ejemplos el que Josefina Pla, posiblemente la crítico más destacada, cita 1951 como fecha de publicación de *La raíz errante* de Natalicio González, cuando es en realidad 1953; la primera apreciación de la obra de Arnaldo Valdovinos *Bajo las botas de una bestia rubia* (1934), como conjunto de relatos, cuando simplemente son reflexiones próximas al artículo periodístico crítico, en *Literatura paraguaya del siglo XX*, Asunción, Ediciones Comuneros, 1976. La división de la narrativa paraguaya del siglo XX en dos vertientes que resume Hugo Rodríguez Alcalá (la nativista idealizadora, y la crítica-social) atiende a criterios sociopolíticos y no expresamente literarios. La misma novela *Ignacia* de José Rodríguez Alcalá es realista, no idealiza la realidad, pero tampoco llega al grado de denuncia de Rafael Barrett; se suele olvidar el cuento modernista de Eloy Fariña Núñez; la misma novela de Natalicio González, *La raíz errante*, es una novela de la tierra, que se caracteriza por la mixtura de la pintura idealizadora de lo nacional y la denuncia social del campesino. En todo ello se advierte que la historia de la literatura paraguaya necesita una revisión de todas sus obras y vertientes.

Paraguay no tiene tradición en el género. Menéndez Pelayo afirma incluso que no hubo historia literaria en el período colonial[37]. Esta afirmación la niega con acierto Hugo Rodríguez Alcalá cuando responde que su error consiste en atribuir a la Argentina algunas obras que pertenecen a la historia literaria del Paraguay, porque fueron escritas y publicadas en la capital del Virreinato del Río de la Plata, al que pertenecía desde la segunda mitad del siglo XVIII el territorio actual del país[38]. La narrativa paraguaya tiene una antigüedad mayor de lo que puede parecer en un principio, aunque sus manifestaciones sean aisladas y las publicaciones carezcan de continuidad[39]. De hecho, nace en el territorio paraguayo en plena época colonial, con Ruy Díaz de Guzmán, y su evolución ya no se ve interrumpida, con excepción del período de las primeras décadas de la independencia, con la dictadura de José Gaspar Rodríguez de Francia y el de la Guerra de la Triple Alianza, aunque la publicación de obras concretas haya sido desigual en el tiempo. Cuando se omite el estudio del siglo XIX, o se valora con superficialidad, los críticos han olvidado que durante este período de tiempo se escriben relatos que se publican en revistas y periódicos especialmente, e incluso existen novelas, en general cortas, que lamentablemente se dan como desaparecidas.

Rodríguez Alcalá demuestra que en época colonial surgieron las primeras manifestaciones literarias en el Paraguay, aunque eran obras de escaso relieve. La zona del territorio paraguayo

---

[37]Marcelino MENÉNDEZ PELAYO: *Historias de la literatura hispanoamericana*. Santander, Aldus (Obras completas, 27-28), 2 vols., 1948, tomo 2, p. 301.
[38]Hugo RODRÍGUEZ ALCALÁ: *Historia de la literatura paraguaya*. Asunción, Colegio San José, 1970, p. 9.

actual fue de tránsito desde las minas bolivianas hacia el Río de la Plata. Su carácter fronterizo con el imperio portugués comportó la creación de presidios más que de ciudades[40]. A ellos se añadían las reducciones jesuíticas. Así, pues, encontramos una población "reducida" por el evangelio y la espada, con lo que tardará en desarrollarse un auténtico poder civil. La imprenta queda en manos exclusivas de los jesuitas, para la difusión de obras didácticas y religiosas. La situación fronteriza de marginalidad geográfica y excentricidad mantiene a la región en una situación distante de la cultura de la metrópoli. El enclaustramiento de las reducciones hace que éstas sean un reducto aislado de las corrientes intelectuales que se desarrollan entre los criollos de otras zonas de América. Y en relación con la narrativa en particular, debemos recordar la prohibición de sobre las novelas en toda la América colonial. Estas razones permiten hacernos comprender el porqué de la inexistencia de narrativa en el Paraguay colonial[41].

Por tanto, en el Paraguay colonial, como en toda la América hispana, se difunden los libros didácticos, o los libros cronísticos con valores científico-políticos. Teniendo en cuenta que lo narrativo se encuentra -como en toda Hispanoamérica- en la poesía época, *La Argentina y conquista del Río de la Plata* (1602) de Martín Barco de la Centenera, y en la prosa histórica, la crónica de Rui Díaz de Guzmán, la

---

[39] Si solamente se emiten juicios de valor y se omite la interrelación que toda literatura sostiene con un contexto histórico y social, no se puede llegar a una visión actualizada de su evolución.

[40] Empleamos "presidios" en el sentido de fortaleza, como en el siglo XVIII.

[41] Para anular este vacío, los críticos paraguayos, en todos sus trabajos, han creído conveniente considerar como narrativa tres relatos breves de la tradición popular, que se insertan en la crónica *Anales del descubrimiento, población y conquista de las provincias del Río de la Plata (hacia 1600)*, también llamado *La Argentina*, de Rui Díaz de Guzmán: **La Maldonada**, **Las Amazonas**, y **Lucía Miranda**. Sin embargo, aun no entrando en la valoración de estos críticos, estos "relatos" están perfectamente insertados en la crónica de Díaz de Guzmán, de

literatura paraguaya de la época colonial enlaza con la tradición del pasado literario español de la América hispana. Una gran parte de las leyendas orales que se conservan en guaraní son "adaptaciones" locales de cuentos españoles, como es el caso de *Perú Rimá*, versión del cervantino Pedro de Urdemalas, o los episodios de *El conde Lucanor* del infante Juan Manuel. Estas leyendas se difunden con un fin didáctico moral; para influir en el comportamiento de los habitantes. Muchas de ellas proceden de los jesuitas españoles de las reducciones, lo que demuestra la conexión entre la literatura colonial paraguaya y la española, y su unión en una misma tradición. El hecho de que no se imprimiera, no exime de que pensar que no existiera esta tradición, aunque se redujera al plano oral.

De esta forma, queda sin valor la repetida afirmación de Josefina Pla y Augusto Roa Bastos de que la literatura paraguaya es una *literatura sin pasado*, y en época colonial sólo la historiografía fue un género copioso, por lo que hasta bien entrado el siglo XX no se puede hablar de una producción de nivel continental[42]. Se escribió en los mismos géneros que en el resto de Hispanoamérica, aunque cierto es que en menor cantidad. El problema del alejamiento de la literatura paraguaya de la de sus regiones vecinas, comienza desde la independencia, sobre todo durante el mandato de Gaspar Rodríguez de Francia.

---

la misma forma que ocurre en tantas crónicas coetáneas de la época colonial, sin que se consideren como narrativa.

[42] Josefina PLA: "Literatura paraguaya del siglo XX". En Josefina Pla - M. A. Fernández: *Aspectos de la cultura paraguaya*, sobretiro de Cuadernos Americanos (febrero 1962), p. 68. Augusto ROA BASTOS lo expresa en el artículo "Una cultura oral", Asunción, *Suplemento Antropológico*, Centro de Estudios Antropológicos de la Universidad Nacional de Asunción, XXIII, 1, junio, (1988), recogido en Paco TOVAR, edit.: *Augusto Roa Bastos. Antología narrativa y poética. Documentación y estudios*, Barcelona, Suplementos Anthropos, 25, abril (1991), pp. 99-111.

La dictadura de Francia impidió la creación literaria; su férrea censura y el control que ejercía el poder sobre cualquier forma de escritura, frustraron el nacimiento de creadores. No existen obras de la época; solamente escritor del dictador. La independencia no supuso una ruptura con el orden colonial; más bien, Francia empujó al país hacia un orden feudal, donde él era el único señor, y toda la nación sus vasallos. El intelectual más destacado de la época fue Juan Andrés Gelly, que emigró a Buenos Aires, donde se acercó a la Generación del 37 porteña, pero nunca fue literato. Las viejas élites intelectuales del país fueron eliminadas. Las conciencias críticas desaparecieron, con lo que la literatura carecía de posibilidades de evolución. Ni siquiera la mitificación nacionalista ha encontrado obras patrióticas en este período.

La etapa de su sucesor, Carlos Antonio López, destaca por ser el de la expansión del Romanticismo en Paraguay. El incremento de la creación cultural en la época es evidente, y en la literatura figuran como máxima representación de ese Romanticismo, los trabajos que se publicaron en la revista *La Aurora* (1 de octubre de 1860 y julio o agosto de 1861). Para ello, resulta necesario evaluar un dato que no se suele tener en cuenta demasiado en los estudios críticos paraguayos: la introducción de la imprenta en el país. Hasta que en los primeros años de su mandato, Carlos Antonio López no permite su implantación, no se desarrolla la literatura en Paraguay, con lo que queda suficientemente demostrado que su retraso se debe a las condiciones de aislamiento de la dictadura de Francia. Durante el mandato de Carlos Antonio López se crea el Aula de

Filosofía, del que *La Aurora* será revista de expresión, y en ella publica los poetas y narradores de la primera etapa del Romanticismo paraguayo, muy marcado por la influencia de Mariano José de Larra, llevada por su director, el español Ildefonso A. Bermejo, y de escritores franceses como Lamartine y Bernardin de Saint-Pierre[43].

La Guerra de la Triple Alianza interrumpe el incipiente desarrollo de la literatura. De hecho, el gobierno del mariscal López significó el retorno a la rígida censura, si no tan férrea como la de Francia, sí lo suficientemente controlada por el propio López, como para impedir la difusión de todo lo que no fuera literatura de propaganda. Es de suponer, además, que en la propia contienda desaparecieron documentos y, por qué no pensarlo, obras literarias escritas. Si el contenido de *La Aurora* avala la impregnación del Romanticismo en el Paraguay, no es menos cierto que a éste le siguió otro de signo exaltador nacionalista, cuyo máximo exponente es el poeta Natalicio Talavera y las narraciones de combate de las revistas de la Guerra de la Triple Alianza[44]. Aunque la mitificación nacionalista encuentra literatura incluso en los discursos del mariscal López, es cierto que su gobierno destruye las

---

[43] Para consultar la importancia de la revista *La Aurora*, ver nuestro artículo "Manifestaciones literarias del XIX en Paraguay: la revista La Aurora". *Arrabal* (Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos), nº 2-3, 2000, pp. 33-40.

[44]Durante la contienda la actividad literaria queda subyugada a la propagandística, de lo que dan buena fe los poemas de Natalicio Talavera. Aun así, aparecen unas brevísimas narraciones en las páginas de los periódicos de trinchera destinados a los combatientes y soldados rasos: *Cabichuí*, *Cacique Lambaré, El Centinela* y *La Estrella*. Muchas son anónimas y de ellas destaca el relato panfletario que alienta a la lucha en defensa de la causa paraguaya, *Ramona Martínez*. Al respecto, Adolfo Decoud afirma lo siguiente:

Si la naturaleza majestuosa no había tenido la fecundidad para engendrar al poeta, al literato, al revelador de la vida nacional, la invasión extranjera, que levanta héroes, no tuvo mejor suerte para despertar la vida intelectual. El viejo Semanario desapareció para ser suplantado por otras hojas impresas en guaraní, que, lo mismo que la anterior, no dejaron una página literaria digna de mención. Más mérito que lo escrito en esas publicaciones de acre color indígena contiene el papel que en ellas se imprimieron, elaborado en el mismo país, que supo entonces improvisar o suplir la industria fabril.

("Las letras del Paraguay", en Raúl Amaral: *La literatura del Romanticismo en el Paraguay*, p. 222.)

iniciativas culturales, y vuelca los textos escritos hacia la propaganda belicista contra las naciones vecinas, como se puede comprobar en los números de la revista *El Semanario*.

El Paraguay queda destruido durante la contienda, y después de ella, la población sólo puede dedicarse a la supervivencia. Tardarán en aparecer algunos años narraciones, que como antes de la guerra, serán breves. Son escasas las obras que se publican hasta fin de siglo, y casi todas aparecen en diarios y revistas, pero en ellas observamos su dispersión temática: junto a la narración costumbrista e indianista de José de la Cruz Ayala y de Diógenes Decoud[45], encontramos una novela corta morisca[46], adaptaciones locales de *Las mil y una noches*[47], folletines[48], reflexivas románticas[49], relatos históricos de la Guerra de la Triple Alianza[50], y relatos sentimentales[51]. Es una narrativa de transición desde el Romanticismo al Realismo. Al lado de ella, se va formando el pensamiento paraguayo de la próxima generación novecentista, que se dedica preferentemente al ensayo y a la poesía.

Para buena parte de los críticos, ante la presumible precariedad de la conservación de las obras, ha sido preferible

---

[45] De José de la Cruz Ayala destaca *Leyenda guaraní* (1885) y de Diógenes Decoud, *El indio errante* y *Leyenda americana* (1883).

[46] Se trata del primer libro prosístico de ficción editado después de la guerra, concretamente en 1874. La obra es *Zaida*, del entrerriano Francisco F. Fernández, semejante en inspiración a la novela histórico romántica española *Cristianos y moriscos* de Serafín Estébanez Calderón.

[47] En concreto, es un anónimo *Cuento persa*; un plagio del chileno Miguel Luis Amunátegui que bautizó con el nombre de *No hay burlas con el amor*.

[48] El titulado *Volver a verse*, escrito posiblemente por un argentino residente en Asunción que disimuló su nombre con el pseudónimo de "Malempeño".

[49] Destaquemos la novela corta de Juan Crisóstomo Centurión, *Viaje nocturno de Gualberto o Recuerdos y reflecciones de ausente* (1877).

[50] En 1888, **Adriano M. Aguiar** (1859-1913) comienza a publicar en serie sus *Episodios militares*, que incluyen una narración muy destacable titulada **Yatebó**, de corte histórico en tercera persona. No son relatos históricos si tenemos en cuenta que el autor vivió la época, pero adoptando una visión perspectivista son crónicas noveladas de episodios de esta contienda.

[51] En 1890, el emigrado español **Z. Albornoz y Montoya** reúne en cuarenta y siete páginas, seis cuentos cortos sentimentales bajo el título de *Las últimas memorias de un loco*.

no indagar excesivamente en la literatura del siglo XIX, lo que ha generado la falta de estudios profundos. Solamente Raúl Amaral ha osado a profundizar en el Romanticismo paraguayo con la obra indicada, a la que cabe añadir los trabajos de Francisco Pérez-Maricevich sobre el contenido de la revista *La Aurora*, y el breve resumen de la evolución de la narrativa paraguaya, por otra parte el trabajo más completo sobre el tema que se ha realizado[52]. Josefina Pla comenzó a estudiar la literatura paraguaya a partir del siglo XX, señalando los antecedentes ya archisabidos del siglo pasado. Se cita por todos estos críticos que uno de las primeras narraciones paraguayas es la novela corta de Eugenio Bogado, *Prima noche de un padre de* familia, pero nadie ha podido encontrar esta obra. Se nombran obras que no se han visto nunca, basándose en testimonios de la época que hablan de su existencia, e imposibles de localizar en por el estado precario de las bibliotecas, con lo que resulta imposible determinar todas las corrientes de la narrativa paraguaya decimonónica.

Así, pues, la primera característica de la narrativa paraguaya es su discontinuidad, debida siempre a circunstancias histórico-políticas más que a la falta de creadores, como avala la riqueza de narraciones conservadas oralmente. No se caracteriza por su inexistencia, sino por la pobreza de sus creaciones publicadas como libro, y por su falta de vertebración.

Será desde principios del siglo XX cuando surjan creadores que den consistencia a la narrativa en Paraguay. Generalmente

---

[52] Aspecto importante a destacar es el que Raúl Amaral y Francisco Pérez-Maricevich fueron directores de la Biblioteca Nacional paraguaya, lo que permitió que indagaran en sus archivos, y descubrieran aspectos de la

se ha citado como época de nacimiento de la novela paraguaya, pero las ideas sobre la localización temporal del nacimiento de la narrativa paraguaya son confusas generalmente. El hecho de que la asincronía de la narrativa paraguaya con el resto de Hispanoamérica en el siglo XIX, sobre todo como consecuencia de factores históricos, sea una característica, puede favorecer la interpretación inexacta de su evolución, pero no debe de entorpecer el análisis riguroso de que en el siglo XIX también surgen intentos narrativos. La narrativa paraguaya no es solamente un hecho que surge a principios de siglo y de tres emigrantes extranjeros al Paraguay como eran los argentinos José Rodríguez Alcalá y Martín de Goycoechea Menéndez, y el español Rafael Barrett, como sostiene Hugo Rodríguez Alcalá[53]. En principio, aunque no haya continuidad temática, a principios de siglo surge la novela larga. Pero el dato de que la primera novela extensa conocida en Paraguay es *Ignacia* de José Rodríguez Alcalá no es completamente exacto. Es, en efecto, la primera novela que se publica como libro en el Paraguay, pero teniendo en cuenta el estado de la investigación literaria en Paraguay y de sus bibliotecas, no existen datos suficientes que permitan afirmar que anteriormente no se escribieran algunas novelas, publicadas o no, que fueran intentos novelescos primerizos. Como hemos visto, antes de *Ignacia* de José Rodríguez Alcalá hubo otras creaciones que aunque sean cuentos o novelas cortas merecen alguna atención. Al respecto, Francisco Pérez Maricevich manifiesta lo siguiente:

> Dos veces intentó el Paraguay hacerse de una generación de narradores. La primera, en la última mitad del siglo pasado; la

---

literatura paraguaya desconocidos.

segunda, en la inicial de este siglo. En ambas ocasiones, a su esfuerzo correspondió una frustración miserable.[54]

Lo cierto es que aunque el resultado de las primeras aproximaciones narrativas en Paraguay haya sido el de lo efímero y escaso, ello no debe ocultar que hubo intentos antes del final de la Guerra de la Triple Alianza en 1870.

La primera novela larga publicada en Paraguay que se conoce es *Ignacia* de José Rodríguez Alcalá, mientras la generación novecentista se dedica a la polémica histórica. Desde principios de siglo se gesta el nacionalismo paraguayo que se fortalece años más tarde con las ideas del revisionismo histórico de Juan Eduardo O'Leary, entre otros; revisionismo histórico siempre fiel a las causas políticas. Los intelectuales paraguayos se dedican a la reivindicación y denostación de sus figuras históricas, en detrimento de la ficción. Mientras surgen las últimas producciones de signo romántico en época finisecular, aparece una literatura historiográfica ensayística de culto nacionalista, importante cuantitativamente, que intenta rescatar los acontecimientos gloriosos y épicos de la Guerra de la Triple Alianza, y que se consagra sobre todo a principios del nuevo siglo. El examen de las características de las ideas intelectuales nos serviría para entender fenómenos como el origen del nacionalismo paraguayo o el del rechazo de los autores más jóvenes a él. Era el producto intelectual de una nación joven, en resumen, que buscaba su propia identidad después del exterminio. Víctor Jacinto Flecha cita cuatro características comunes de las obras de los autores

[53]Hugo RODRÍGUEZ ALCALÁ: *Historia de la literatura paraguaya*, pp.54-55.
[54]Francisco PÉREZ MARICEVICH: "La narrativa paraguaya: algunas coordenadas" (I). Suplemento Cultural de *La Nación*. Asunción (10-9-95), p. 1.

nacionalistas, que tanto marcaron la cultura posterior: la defensa de la superioridad de la raza paraguaya, la hispanofilia, el anti-indigenismo y la herolatría[55]. Mientras la narrativa camina por lugares distintos, bastante soslayados por estos intelectuales, quienes despreciaban su carácter de ficción.

Desde la primera década se produce en Paraguay una reacción del modernismo poético y del realismo novelesco. Mientras los intelectuales paraguayos realizaban una defensa nacionalista de su país, la narrativa paraguaya de ficción surge con importancia durante estos primeros años del siglo de la mano de algunos autores nacionales y de otros nacidos en el extranjero que por distintos y diversos motivos emigran al país, Rafael Barrett (español), José Rodríguez Alcalá y Martín de Goycoechea Menéndez (argentinos). Su condición de extranjeros, que les dotaba de espíritu con perspectiva y sin preocupaciones de arraigo local, les permitía asumir una perspectiva favorable a la creación literaria. La visión nacionalista de la historia de la literatura paraguaya ha venido reivindicando a Martín de Goycoechea Menéndez y Rafael Barrett como narradores paraguayos. Pero, aunque ambos publican parte de su producción en Paraguay, no es menos cierto es que el primero era argentino y el segundo español. Su importancia hay que atribuirla a que el primero introduce da forma al Modernismo, y el segundo inicia una tradición crítica social hasta entonces inapreciable en el país, salvo quizá los aspectos sociales analizados en las obras

[55]Víctor Jacinto FLECHA: "Nación, estado e ideología nacionalista en el Paraguay. Notas acerca de la cuestión nacional y el nacionalismo". Buenos Aires, *Río de la Plata. Culturas*, vol. 3 (1986), pp. 17-32.

realistas de José Rodríguez Alcalá. Cabe considerarlos como inspiradores, más que como escritores paraguayos.

En este sentido, resulta simplista el dividir la narrativa paraguaya en dos vertientes –realista costumbrista y realista crítica–, como generalmente han optado la mayor parte de críticos. De la lectura de las obras se desprenden connotaciones y, a veces, rasgos simbólicos, que se escapan de cualquier análisis dualista, a veces maniqueísta según la ideología de cada individuo.

El regionalismo y el Modernismo tuvieron sus exponentes en Paraguay con varias obras, lo que revela que el principio de que la narrativa paraguaya es anacrónica, no debe aceptarse *a priori*. Es otro de los tópicos establecidos ante los que hay que poner cautela. Los cuentos de Eloy Fariña Núñez y de Fortunato Toranzos Bardel son ejemplos de que el Modernismo tuvo suficiente extensión en la narrativa paraguaya. En paralelo, el regionalismo iba discurriendo hacia la novela costumbrista y hacia la expresionista. Lo social se extendía igualmente. Todos estos condicionamientos, sin duda, permiten pensar en que, aun no estando plenamente articuladas las vertientes narrativas paraguayas del primer tercio del siglo XX, existieron varias, no solamente dos, la costumbrista nativista y la social. El condicionamiento que lleva a la confusión en el análisis es la falta de una literatura vertebrada socialmente; es decir, con editoriales estables y con suficiente número de lectores. Teniendo en cuenta que la mayor parte de lo publicado hasta prácticamente los años ochenta, lo ha sido en Buenos Aires, cabe afirmar que resultan imprescindibles futuros ensayos críticos

sobre las obras paraguayas de esta época, por la dispersión de publicaciones y su discontinuidad.

Las carencias en la investigación literaria paraguaya han impedido que se desarrolle una historia completa actualizada de la narrativa paraguaya. Son numerosos los trabajos que ignoran obras y tendencias, lo que sumado a lo susodicho sobre la superficialidad tipológicas, al posible desconocimiento de algunos autores y obras cuyos libros ignoramos si existen, y a la dispersión y exilio en el extranjero de otros creadores, dificultan su clasificación y análisis. Por otra parte, la situación económica paraguaya de principios de siglo hace que sea en la prensa donde se suelen publicar los primeros acercamientos de los autores a la narrativa, además de que la carestía del libro supone incluso hoy en día una dificultad especial para el novelista por lo que muchas obras escritas han quedado inéditas por falta de publicación. Por estas razones, debemos expresar que lo analizado es lo conocido, no toda la narrativa de la época. La historia de la literatura paraguaya aún es susceptible de verse ampliada en función de las obras escritas que aún puedan aparecer.

A partir de la Guerra del Chaco (1932-35), la narrativa entra en un proceso evolutivo que enlaza con el período al que dedicamos nuestro trabajo. Las vertientes se articulan y quedan definidas, y aparecen sus dos primeras grandes figuras: Gabriel Casaccia y Augusto Roa Bastos. Ellos publican obras importantes para la Literatura Hispanoamericana, y logran que la narrativa paraguaya enlace completamente con la del continente. Si había algo de anacronismo en ella, con Casaccia y Roa deja de tenerlo,

constituyéndose ambos en los antecedentes más importantes de los autores que surgieron a partir de 1980.

4.2. 1940-1980: RENOVACIÓN TEMÁTICA Y ESTILÍSTICA.

En esta época se afirma la narrativa paraguaya y algunos autores como Casaccia y Roa Bastos se consolidan incluso en el ámbito internacional. La aparición de los cuentos de Augusto Roa Bastos, y especialmente su novela *Hijo de Hombre* en 1960, y las novelas más importantes de Gabriel Casaccia, determinan un cambio cualitativo en la novela paraguaya hacia su incorporación definitiva en la literatura latinoamericana. Por primera vez unos novelistas paraguayos transcienden los temas paraguayos y actualizan las técnicas narrativas, llegando a hacerlos comprensibles para los lectores no paraguayos, hecho que después se apreciará también en los escritores de generaciones posteriores.

En 1947 un acontecimiento cambia el signo de la historia paraguaya: la revolución o guerra civil de Concepción, llamada así porque la ciudad fue el foco de la misma. La revolución y el consiguiente triunfo del Guión Rojo, la facción más extremista del Partido Colorado, produce la dispersión de las élites intelectuales, sobre todo las de la renovadora Generación del 40, donde Hérib Campos Cervera (hijo) y Elvio Romero emigran, y Augusto Roa Bastos abandona el país para ocuparse de la Secretaría de la Embajada de Buenos Aires en principio, cargo que finalmente rechaza alegando motivos de salud, y posteriormente porque encuentra mejores perspectivas literarias y económicas en la capital argentina.

Algunos intelectuales se exilian en Buenos Aires. Otros permanecen en el país enclaustrándose en un exilio interior. Gabriel Casaccia, que había emigrado a Buenos Aires por razones personales y literarias unos años antes, y es allí donde comienza a desarrollar en esta ciudad su producción más importante. En estas dos décadas la narrativa paraguaya adquiere proyección por medio de Casaccia y Roa Bastos, y se incrementa el número de producciones de obras, por lo que comenzamos a vislumbrar por primera vez un conjunto más variado de tendencias.

La narrativa paraguaya de los años cuarenta sigue en cierta medida las formas y contenidos anteriores. Es una década donde predominan las obras realistas. Y más que dividirlas en realistas exaltadoras de lo paraguayo y realistas críticas[56], habría que centrarse en los argumentos para realizar una clasificación. Si las *Acuarelas paraguayas* (1940) de Carlos Zubizarreta son un canto al hombre y al ambiente paraguayo, *Tava'í* de Concepción Leyes es una historia donde se une el ambiente social con la historia amorosa, mientras que las obras de Casaccia se diferencian de éstas en el psicologismo, y el ambiente asfixiante y decadente que rodea a los personajes en el Paraguay. Son argumentos que difieren lo suficiente dentro de la ambientación realista que domina durante estos años.

El exilio produce una serie de obras que marcan el futuro de la narrativa paraguaya. Además de Gabriel Casaccia y de Roa Bastos, José María Rivarola Matto con *Follaje en los ojos* (1952)

---

[56] Esta clasificación dualista, descartable por su superficialidad y su extraliterariedad, es la que formula Josefina Pla claramente en su artículo "Situación de la cultura paraguaya en 1965", Asunción, *Cuadernos*, 100 (1965), pp. 151-158, y en "La narrativa en el Paraguay de 1900 a la fecha", Madrid, *CHa*, 231, marzo (1969), p. 641. La

-novela del sufrimiento del obrero de los yerbales del Alto Paraná- y Carlos Garcete, con la colección de cuentos de *La muerte tiene color* (1958), constituyen un ejemplo de la incorporación progresiva de la literatura paraguaya del exilio a la del resto del continente durante la década de los cincuenta por medio del realismo social. En 1952 y 1953 se escriben las primeras grandes obras narrativas paraguayas en el exilio: *La Babosa* de Casaccia, *Follaje en los ojos* de Rivarola Matto, ambas del primer año, y *El trueno entre las hojas* de Roa Bastos. En 1958 aparece la colección de cuentos *La muerte tiene color* de Carlos Garcete. En una vertiente costumbrista, pero con aproximaciones conscientes a la problemática social, se encuentra *Estampas del terruño* de Reinaldo Martínez, publicado en 1952, quien en 1957 se adentraría más aún en la novela de compromiso con *Juan Bareiro*.

Las obras que se pueden enmarcar en la llamada novela de la tierra se publican por primera vez en Paraguay con algunos años de retraso respecto del momento en que fueron escritas: en los años cincuenta. Dos de ellas son *Del surco guaraní* de Juan F. Bazán (publicada en 1949, pero escrita años antes) y *La raíz errante* de Natalicio González (publicada en México en 1953, pero escrita en 1937). La novela de la tierra en Paraguay presenta particularidades nacionales: en ella se mezcla la exaltación del mundo paraguayo con la reivindicación de la condición social del campesino. Existe como vertiente donde se mezclan las que se han caracterizado tradicionalmente por los críticos: el realismo costumbrista conservador y el crítico Cabe destacar que en 1958

clasificación de las novelas paraguayas en costumbristas y sociales es expuesta por Roque Vallejos en su ensayo *La literatura paraguaya como expresión de la realidad nacional*, Asunción, Editorial Don Bosco, 1970, p. 54.

se publica una importante novela de estructura y técnica similar a la de la tierra; la primera que se ocupa del tema del exilio con la particularidad de la nostalgia por la patria que sienten quienes se han visto forzados a abandonarla, especialmente los que los han hecho por razones políticas. Se trata de *Ñandé*, de Waldemar Acosta, la única novela édita que nos ha dejado el autor.

El cuento paraguayo de la época se desenvuelve dentro de las perspectivas del realismo. Dejando al margen el costumbrismo, cuentos realistas son los de Juan F. Bazán, especialmente en *Polen al viento* (1953). Augusto Roa Bastos publica su primer libro de relatos, *El trueno entre las hojas* (1953), donde ser renuevan los presupuestos del realismo, y se adentra en el realismo mágico, con continuas referencias sociales y de denuncia del estado del hombre paraguayo.

La novela autobiográfica, parecida formalmente a las memorias testimoniales de la Guerra del Chaco, pero con carácter literario encuentra su máxima expresión en *La ciudad florida* de Jaime Bestard, publicada en 1951 en Buenos Aires, como casi todas las obras de esta época.

El costumbrismo nativista prosigue con Concepción Leyes de Chaves, especialmente con su novela *Tava'í* (1941), *Acuarelas paraguayas* (1947) de Carlos Zubizarreta, *El árbol del embrujo* (1948) de Anastasio Rolón Medina, y *El terruño* (1952) de Claudio Romero. El ruralismo continúa predominando en estas décadas.

Destacable en los años cuarenta y cincuenta es el surgimiento de la novela histórica tradicional, tal como se entiende antes de Alejo Carpentier. En 1944, Teresa Lamas

escribe una novela por entregas en el diario *El País*, *Huerta de odios*, que retoma el tema de las pasiones humanas enfrentadas con una tonalidad sentimental de óptica realista en el contexto histórico de la visita de Blasco Ibáñez a Paraguay en 1910 y las posteriores jornadas de luchas civiles políticas. Concepción Leyes resucita, aunque estaba bien vivo, el culto lopista al crear, *Elisa Lynch* (1957).

Fenómeno importante en los cincuenta es la aparición de la revista *Alcor*. En 1955 nace en Asunción, bajo la dirección de Julio César Troche y Rubén Bareiro Saguier. En sus más de cuarenta números publicados los directores se esfuerzan por acercar los estudios literarios paraguayos a las pautas más extendidas internacionalmente. La revista no sólo ofrece artículos de autores paraguayos -consagrados como Roa Bastos y Josefina Pla, y noveles como Carlos Villagra Marsal-, sino también extranjeros como Mario Vargas Llosa. La cultura se convierte en sinónimo de lucha por la libertad y contra la dictadura, en un contexto cerrado social, política y culturalmente. Es, en realidad, el primer intento profundo de consolidación de la crítica literaria dentro del país, además de un vehículo de publicación de nuevos autores y de refugio del pensamiento durante la primera etapa de la dictadura de Stroessner.

Alcor permanece hasta bien entrados los setenta en que desaparece a raíz de la detención de Rubén Bareiro Saguier, después del asunto de su premio Casa de las Américas en Cuba. Llegó incluso a tener difusión internacional, porque reunía voces distintas en el trabajo estético y en lo político incluso, y su pensamiento molestaba a la dictadura, aunque la

permitiera por su escasa influencia política nacional y la buena imagen del país que daba en el exterior. Se puede decir que *Alcor* ha sido uno de los escasos intentos de crítica e investigación literaria del país.

Estableciendo una conclusión a los años cuarenta y cincuenta, el realismo en sus diversas vertientes se impone definitivamente en la narrativa. Pero comienzan a asomar nuevas visiones del realismo como la mágica con Augusto Roa Bastos y se expande la novela social y psicológica. El regionalismo pervive siempre en todas las obras, excepto en *La ciudad florida* de Bestard, pero se introduce la situación social nacional, incluso en obras tan conservadoras como *Tava'í*. El realismo expresionista se afirma durante los años cincuenta con obras de mayor solidez en la estructura, personajes y desarrollo del argumento que las de décadas anteriores, ya no como presupuesto estético sino introduciéndose con naturalidad dentro de las escenas cuando resulta necesario su aparición. Obras como *Tava'í* o *Crónica de una familia* surgen como reacción contra la visión del Paraguay de las obras de Casaccia y de Roa Bastos, e intentan mostrar las exageraciones de estos autores sobre la realidad nacional, que ellos creían menos asfixiante y degradada. La autocensura se impone, pero a pesar de las limitaciones surgen obras críticas socialmente. Por otra parte, crece el interés crítico por la literatura, como lo demuestra la publicación de *Alcor*. Es una época donde se da un florecimiento indudable de la literatura paraguaya: se escriben y publican más obras, aunque sea en Buenos Aires y con autofinanciación del autor en muchos casos, y se fortalecen varias vertientes

artísticas que adquirirán un mayor vigor en las siguientes décadas.

Los años sesenta y setenta vienen marcados, sin duda, por la figura de Augusto Roa Bastos. Es en 1960 cuando aparece *Hijo de hombre*, posiblemente la novela más leída internacionalmente de toda la historia de la literatura paraguaya, éxito refrendado posteriormente con *Yo el Supremo* (1974), su siguiente novela. Además de la actualización que suponen para la literatura paraguaya, hay que destacar que significan la consolidación de nuevas técnicas narrativas, del experimentalismo, y, con *Yo el Supremo*, de la nueva novela histórica, que comenzaba a expandirse por América Latina durante estos años. Con *Hijo de hombre*, los temas del hombre paraguayo alcanzan una dimensión universal, después de Casaccia. Supone, además, la puesta en práctica de innovaciones técnicas en la narrativa paraguaya, sobre todo de estructura, dentro de unos presupuestos que se acercan al realismo mágico. Casaccia nos ofrece *La llaga* (1964), obra con numerosas connotaciones políticas, pero que a grandes rasgos prosigue en la línea crítica social y psicológica de sus obras anteriores.

Además de las colecciones de cuentos, *El Baldío* (1966) y *Moriencia* (1967), entre otras recopilaciones, en 1979, Roa Bastos publica uno de sus mejores cuentos, **Lucha hasta el alba**, que parece un primer esbozo de *Yo el Supremo*, donde el tirano no aparece como un personaje histórico sino como una figura mítica, que vive en el inconsciente colectivo paraguayo como un arquetipo. Lo cierto es que el autor durante estos años se constituye como el más importante de la historia de la literatura paraguaya y el más difundido en el exterior.

Desde los mismos presupuestos del realismo mágico, Rodrigo Díaz-Pérez publica *Entrevista* (1978), donde incorpora lo fantástico a los temas de la literatura paraguaya, y destaca la revelación de la experiencia y la memoria personal en estos cuentos. Más crítico dentro del realismo mágico es Lincoln Silva, quien con la novela *Rebelión después* (1970) narra los horrores de la opresión política siguiendo en cierta medida un estilo parecido al de Augusto Roa Bastos. En 1975, este autor prosigue su línea de crítica política con la novela *General, general*.

Desde finales de los cincuenta, se produce el auge de la novela del exilio, dentro de la novela social, con distintos puntos de vista y de pensamiento del autor, pero con un denominador común: la nostalgia de la patria, sobre todo por la imposibilidad de retorno. Ya hemos contemplado que *Ñandé* (1958) es la primera novela que trata directamente este tema. A ella le siguen *Imágenes sin tierra* (1965) de José Luis Appleyard, y *Los exiliados* (1966) de Gabriel Casaccia, obra que ilustra perfectamente la frustración del paraguayo de aquellos años, esta vez producida por el exilio. El argumento es una continuación del de *La llaga*, y expresa el pesimismo de la lucha contra la dictadura. El cuento **La operación** de Rubén Bareiro Saguier reitera la idea de la incapacidad del exiliado guerrillero para cambiar la situación política. Otros relatos de 1969 sobre el tema son **Cajón sangrando bajo el arco iris** de Hugo Rodríguez Alcalá y **El retorno** de César Ávalos.

En los años setenta Casaccia publica su penúltima novela: *Los herederos* (1975). Se trata de una obra que se completa con *Los Huertas*, novela que estudiamos en el cuerpo principal de

este trabajo al estar publicada en 1981. Es la narración de la decadencia de un cuerpo familiar tradicional paraguayo, especialmente el de la familia próxima al liberalismo, donde la obsesión por el pasado es más fuerte que la destrucción que sufren en el presente, tema recurrente de la obra de Casaccia.

La novela regional va convirtiéndose completamente en novela de denuncia social. Un gran autor, poco recordado pero seguramente el más importante de esta vertiente, es Jorge Ritter. Su principal obra es *El pecho y la espalda* (1962), que se fundamenta en experiencias autobiográficas del autor, que servirán de denuncia del estado sociológico del campesino, y su inmovilismo e incapacidad para el progreso. Ritter publicó posteriormente *La hostia y los jinetes* (1969), y una tercera novela sobre la Guerra del Chaco en 1974 titulada *La tierra ardía*[57].

1965 es un año fundamental para la narrativa paraguaya: el concurso convocado por el diario *La Tribuna*, permite que se publiquen tres novelas importantes: la susodicha *Imágenes sin tierra* de José Luis Appleyard, *La quema de Judas* de Mario Halley Mora, y *Mancuello y la perdiz* de Carlos Villagra Marsal. Mientras la tercera es una novela juvenil, de tema folklórico regionalista, pero con una construcción lingüística experimental, la segunda destaca por ser una novela que desplaza completamente el mundo rural, para centrar la acción en la

[57] En esta novela la guerra del Chaco vuelve a ocupar un lugar en el escenario narrativo. En 1934 Arnaldo Valdovinos publica *Cruces de Quebracho*, y José Santiago Villarejo, *Ocho hombres*. En esta década predominan las obras testimoniales y autobiográficas de testigos y participantes en el combate. Este autor vuelve a situarse en la contienda en 1944 con *Hojoooh lo Sayyuvy* y *Cabeza de Invasión*. En general, estas narraciones, muy inspiradas en las obras del escritor alemán Erich Maria Remarque, son alegatos de circunstancias, y no análisis del orden humano y de la guerra como motivación para la reflexión sobre la condición de las personas. Después de Ritter, Hugo Rodríguez Alcalá en sus cuentos –este autor ya había publicado poesía sobre la guerra- y Aníbal Zotti, con las obras *Éramos cinco* y *Siempre vivos*, vuelven a escribir novelas sobre el tema.

capital de Asunción. Halley Mora habrá de ser quien haga girar el costumbrismo desde lo rural hacia lo urbano.

La novela de la tierra prosigue su evolución en los años setenta. La muestra principal de estos años es la primera novela de Juan Bautista Rivarola Matto, *Yvypóra. El fantasma de la tierra* (1970). Con ella incorpora al verdadero pueblo paraguayo como ente colectivo el protagonismo de sus novelas. Ya no son seres concretos que metonímicamente representan a un conjunto social, sino el pueblo en global, con todas sus virtudes y defectos, como protagonista colectivo. En realidad la novela de la tierra y parte del regionalismo han tomado partido por la primacía de lo social sobre lo costumbrista. Muestra es *Pioneros del oeste* (1978) de Reinaldo Martínez, sobre los colonizadores del Chaco. Otra muestra de novela social rural es *El río del este* (1972) de Fernando Caballero, escritor exiliado en México. Y la crítica de la violencia se convierte en el tema principal de los cuentos de Rubén Bareiro Saguier de *Ojo por diente* (1972), una de las obras paraguayas publicadas en Europa.

Es perceptible durante todo este período la mayor presencia de la mujer narradora, no sólo poetisa. Destaca el que Josefina Pla, después de haber publicado gran cantidad de relatos en la prensa, edita su primer libro de cuentos: *La mano en la tierra* (1963). En ellos trata de presentar una serie de cuadros con protagonistas desvalidos del Paraguay profundo, reflejando las consecuencias, sobre todo las psicológicas, que produce el ambiente en los personajes, con un clima realista pero a veces fantástico. El cuento que da título a la obra prosigue la línea histórica, y presenta cierto parecido estilístico con la novela *Zama* de Antonio Di Benedetto. En los sesenta aparece una

narradora de origen ruso en el panorama narrativo paraguayo, Mariela de Adler. Publica en 1966 el relatorio *La endemoniada*, y en 1968 un libro de cuentos titulado *De otro modo; historias en voz baja*, donde destaca el acercamiento a la interiorización del discurso de los personajes. Ana Iris Chaves de Ferreiro publica *Crónica de una familia* (1966). Saga realista, presenta nuevas técnicas narrativas en la literatura paraguaya como la estructura tripartita con elipsis argumentales y pleno uso de varios tipos de monólogos. Esta autora editó en 1975 una novela sentimental titulada *Andresa Escobar*.

En los años setenta continúan apareciendo nuevas narradoras, entre las que destaca, por su labor cuentística, Noemí Ferrari de Nagy, una mujer italiana de nacimiento que publica en 1970 *El mengual*, una nueva visión realista de la sociedad paraguaya con la perspectiva moderna y distanciada de una extranjera que reside en Asunción, y en 1972, *Rogelio*, donde se unen la evocación de personajes y la localización supraespacial que salva las limitaciones del lugar paraguayo como hecho diferenciador de la narrativa nacional. Semejante caso es el de Teresita Torcida de Arriola, quien publica en 1971 *Cuentos de tía Lulú*, una obra que presenta cierto parecido con las de Noemí Ferrari de Nagy. Autora de origen argentino, volvió a publicar una novelita titulada *Y soy, y no* en 1975. La principal diferencia con las obras anteriores es la apertura comunicativa de su protagonista; un hombre visto desde la perspectiva de una mujer. Él piensa desde el monólogo interior sobre el exterior. Expresa al principio sus particularidades, especialmente la distinción genética masculina de los cuarenta y ocho cromosomas, pero este hombre se muestra inseguro en el

mundo y evalúa sus triunfos y derrotas. Así, la novelita es una representación del mundo mental de un personaje masculino; una penetración en el espacio íntimo del hombre, en su psicología.

En 1973, la poetisa Ester de Izaguirre, radicada en Buenos Aires, publica su libro de cuentos titulado *Yo soy el tiempo*, narraciones que posteriormente ha incluido en su obra *Último domicilio conocido*, que analizamos en el apartado central de esta Tesis, porque ha sido una obra poco conocida hasta los años ochenta.

Durante la década de los setenta, se incrementa la producción de cuentos infantiles y de narraciones en guaraní, publicadas sobre todo en revistas, destacando Carlos Martínez Gamba en cuentos que buscan fundar una literatura en la lengua indígena del Paraguay. Pero sin duda el acontecimiento más destacable de estos años es la aparición de *Yo, el Supremo* de Augusto Roa Bastos. Esta obra acaba definitivamente por demostrar que el autor se encuentra en primera fila de la narrativa internacional. Aunque su influencia en los escritores paraguayos coetáneos y posteriores no está tan demostrada, supone un aval para la consolidación y actualización de la novela en el país.

A partir de mediados de esta década, un grupo de escritores jóvenes decide afrontar nuevos contenidos y formas, en paralelo a los movimientos de protesta y de rebeldía juvenil. Se trata de autores que proceden de las revistas *Criterio* (1966-1971, con una segunda época entre 1976 y 1977) y *Péndulo* (1964-1966). Siguiendo la labor que inició *Alcor*, estas revistas son las mejores muestras de los intentos de renovación que se vienen produciendo. Su contenido, además de muestra de una nueva

literatura, es un medio de expresar la oposición a la dictadura *stronista*. Estas revistas sembrarán proyectos literarios más o menos cumplidos. Con un mismo fin aparece a finales de los setenta el *Taller de Poesía "Manuel Ortiz Guerrero"*, auspiciado por la Embajada de España, que reunirá a nuevas voces poéticas, y posteriormente de la narrativa. A la par, algunos jóvenes novelistas optan por el existencialismo simbólico, derivado en buena medida de la opresión del régimen político y del inmovilismo. Las dos muestras más importantes son *El laberinto* (1972) de Augusto Casola y *Las musarañas* (1973) de Jesús Ruiz Nestosa. En ambas se observa cómo la influencia del cine y del experimentalismo en boga en esos años, se plasma por primera vez en la narración del país[58]. Además, aparece la temática juvenil en la primera, y la denuncia social desde perspectivas renovadoras y actualizadas en la segunda.

Observamos cómo los sesenta y setenta presentan en Paraguay un aire de ebullición literaria, acompañado de una renovación temática y estilística, que solamente se interrumpe por la autocensura del autor por miedo a la represión policial, a la falta de editoriales asentadas, y a la mirada de recelo del régimen hacia nuevas iniciativas, que se confirma con la intervención de la revista *Criterio*. Esta renovación prosigue en los años ochenta, el espacio temporal del que se ocupa nuestro trabajo.

[58] Esta afirmación puede parecer demasiado tajante, pero lo cierto es que la considerada como más experimental de las novelas paraguayas de esa época, *Yo el Supremo* de Augusto Roa Bastos, se publicó un año después que *Las musarañas*.

II. VERTIENTES DE LA NARRATIVA PARAGUAYA ACTUAL.

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

1. ESTADO DE LA NARRATIVA PARAGUAYA ACTUAL.

1.1. EVOLUCIÓN DE LA LECTURA DURANTE LOS ÚLTIMOS AÑOS. ESCASA INTERACCIÓN ENTRE AUTOR Y LECTOR.

Con los precedentes que hemos resumido, la narrativa paraguaya se ha visto favorecida por un conjunto de sucesos que le han permitido desarrollarse y continuar el proceso de expansión dentro del país. Dentro de esta evolución, merece la atención el examinar la situación socioliteraria, que viene determinada por el contexto sociopolítico del país. Desde principios de la década de los ochenta entran en auge los talleres literarios y por primera vez surgen editoriales con continuidad en la publicación, casi mensual, de nuevas obras. Comienza a atisbarse el declive del régimen de Stroessner, aunque en algunos momentos del primer lustro de los ochenta se acentúa la represión, hasta que el dictador es derrocado finalmente en 1989. Son años decisivos para la literatura y la narrativa en particular, llegando ambas a convertirse en órganos de expresión social y de comunicación, porque el paraguayo medio buscaba informarse de aspectos que la prensa diaria no está en condiciones de revelar por la censura existente.

En principio, es factible dividir el proceso socioliterario de los tres lustros que comprende el estudio de este trabajo en dos épocas bien definidas, cuyo eje de separación es el año 1989, fecha de la caída de la dictadura.

La represión fue más firme a principios de los años ochenta, pero, en ese tiempo, comenzó a percibirse el ocaso del dictador de forma paulatina. A partir de mediados de la década se observaron procesos de renovación temática y, sobre todo, de adopción de nuevas tendencias que confirmaron la mayor capacidad de expresión de los narradores. Hasta los setenta había años en que no se publicaba ninguna obra narrativa, pero desde el asomo del final de la dictadura de Stroessner fue patente el auge de la afición a la lectura, favorecida por la censura férrea que se ejerció sobre la prensa y la radio, con el cierre de *ABC Color* y la emisión de interferencias en la frecuencia de *Radio Ñanduti*, la más opositora al régimen, para impedir que fuera escuchada. La lectura, hasta de pasquines propagandísticos, era en realidad el único medio de comunicación de los opositores. El ocaso previsible de la dictadura se correspondía con el amanecer de una narrativa consistente, y la consumación de la solidez de la novela como género literario, que hasta entonces se había considerado como de escaso relieve dentro de las fronteras del país. La afición de los paraguayos a la lectura aumentó tan considerablemente, que en el año 1987 se llegaron a publicar en el país un total de cuatrocientos libros, lo que significa más de uno diario, un acontecimiento insólito en un país poco dado a la lectura. Y no solamente se compraban libros, sino que buena parte de ellos se leían. Existía hambre de entender el presente y se recurría a los libros ante todo, especialmente a los históricos, políticos, etnológicos, poéticos e incluso, algo extraño, a la narrativa. Los atisbos de la libertad próxima favorecieron la expansión del libro como medio de comunicación.

La razón de este auge de publicaciones se debe a que en aquellos años lo escrito en libro de ficción solía salvar la censura. Stroessner había prohibido solamente algunas obras concretas, en realidad más por motivos políticos personalistas y extraliterarios, como su participación en la política activa de oposición, que por la ideología desplegada en el texto. De hecho una obra del poeta comunista Elvio Romero fue declarada de utilidad pública, hecho insólito para una dictadura que en sus discursos tildaba al comunismo como el peor monstruo dañino. Si la mayor parte del pueblo no leía, no tenía necesidad de recurrir a la censura para prohibir una obra, porque a quien le podía despertar la conciencia no le incumbía la literatura o, simplemente, no sabía leer.

En los principios de inercia de este proceso, la escasa prohibición de obras literarias, los libros pudieron circular con cierta libertad durante los últimos años de Stroessner, y cuando alguno se encontraba censurado, era adquirible por una buena suma en alguna comisaría de policía. El verdadero problema del Paraguay era y es la corrupción, sustento y secuela de la dictadura. Aun así, tres obras publicadas en 1986 y 1987 que no complacían demasiado al régimen, *El invierno de Gunter*, *Caballero* y *La niña que perdí en el circo*, se convirtieron en auténticos *best-sellers* locales llegando a la cifra de ventas de casi mil ejemplares.

Contrariamente a lo que se pensaba, después de la caída del dictador disminuyó la atracción general por la literatura. La apertura política y la restauración de las libertades significó la recuperación de la libertad de expresión de los medios de comunicación de masas. Se restauró una situación

anterior, sólo que en plena libertad: el lector volvió a dirigir su atención a la prensa y a la radio como medios de comunicación formativos e informativos, lo que supuso un gran abandono del hábito de la lectura de libros de ficción. Sin embargo, el pequeño impulso dado por la narrativa había dado sus frutos: la novela, favorecida también por la proliferación de obras paraguayas publicadas en el extranjero por los escritores exiliados en los años anteriores, comenzó a sentirse como un género literario más en Paraguay, a pesar de que aún haya quien afirme que no existe, y desde 1987 nació un aluvión de escritores que ha llenado el país de obras literarias publicadas. En la historia de la narrativa paraguaya nunca se había escrito tanta cantidad de cuentos y novelas, y menos publicado, cuantitativa y cualitativamente apreciables.

El público lector mayoritario no lee libros, fenómeno más agudo en Paraguay que en otros países de su entorno por las deficiencias de su educación acumuladas durante siglos. *Kaigüetismo*[59] entre los capacitados y analfabetismo son las causas de ello. Y el escritor se plantea,, como en pocos lugares de la tierra, para quién escribe; quién va a ser lector de su creación. A las clases medias les resulta más cómodo el libro de humor, el político o la subliteratura de evasión de las *Selecciones del Reader Digest*. El creador sabe que sus principales receptores son otros escritores, especialmente los enemigos que esperan la publicación de la obra para criticarlo, y algunos aficionados anónimos. Sin embargo, hay un ansia por escribir insólita. Esta contradicción es una más de las que se

[59] *Kaigüetismo* puede significar desidia, estado de pereza permanente. Procede de uno de los significados de la palabra guaraní *kaigue*, pereza o dejadez.

producen en el ambiente literario del Paraguay. Se puede mantener como válida para el país guaraní la afirmación de Neruda en sus memorias, *Confieso que he vivido*, de que frente a la rémora de la cantidad de analfabetos existentes, "nuestros lectores no han nacido aún"[60].

Lo que es cierto es que en la década de los ochenta la narrativa paraguaya comienza a presentar consistencia en el interior del país, no sólo en las obras de los exiliados, y un corpus significativo, que si se conocieran harían olvidar el hecho de que en el exterior parece que el único escritor sea Augusto Roa Bastos. Actualmente algunos escritores afirman ser casi profesionales, aunque no vivan exclusivamente del dinero que les produce la venta de sus libros por la falta de lectores. Incluso hay una novelista, considerada como tal porque produce solamente novelas, Raquel Saguier; un autor con seis novelas y libros de cuentos publicados como Guido Rodríguez Alcalá; una escritora que suele publicar una obra anual como es Renée Ferrer; un taller de cuentos que se ha transformado en escuela de literatura y cantera de escritoras; un *best-sellerista*, Santiago Trías Coll, con cinco novelas; y un conjunto de creadores con pocas obras publicadas, pero que continúan escribiendo a pesar de las dificultades de publicación. Autores que publicaron sus primeras obras narrativas en décadas anteriores han incrementado su producción. De Mario Halley Mora se han editado cuatro novelas y varios libros de relatos desde 1987, y hasta Jesús Ruiz Nestosa ha vuelto a publicar una novela en 1995 cuando se creía que había abandonado la publicación. Aunque en un contexto

[60] Pablo NERUDA: *Confieso que he vivido*. Barcelona, Plaza y Janés, 1997 (4ª edición), p. 385.

distinto por su vinculación con los circuitos de difusión internacionales, Augusto Roa Bastos ha publicado cuatro novelas desde 1992, el doble de las que había editado desde 1960, el año de aparición de *Hijo de hombre*, hasta la fecha. Así pues, hay por primera vez en la historia paraguaya, una continuidad en la creación y en la publicación literaria.

Para comparar el estado pasado y el presente, ilustraremos nuestras afirmaciones con la valoración crítica que Josefina Pla realizó en 1969 sobre la situación de la narrativa paraguaya a lo largo de su historia:

> Si con los escritores fuera del país la narrativa paraguaya ha conseguido abrirse paso y colocarse a nivel contemporáneo, dentro del país aún debe considerarse enclaustrada, no sólo por la escasa ocasión y trascendencia que esta obra ha tenido y sigue teniendo. Si bien algunos de estos autores han obtenido cierta atención crítica fuera del Paraguay, ninguno de ellos ha conseguido todavía público lector extrafronteras. Es la narrativa paraguaya exiliada la que mantiene este puesto en la literatura continental.

Esta situación ha cambiado en nuestros días, pero el trabajo del escritor sigue sin trascender, y la obra de los mejores no traspasa el ámbito del Río de la Plata. La narrativa paraguaya ha alcanzado un nivel más acorde con el de otros países latinoamericanos, pero sigue enclaustrada y desconocida. La prueba más evidente de esta afirmación es que en España solamente siguen apareciendo obras de Augusto Roa Bastos, y que los únicos estudios críticos que se han publicado desde la caída de Stroessner han tratado sobre Casaccia, Bareiro Saguier y Roa. Solamente Carlos Villagra Marsal, con su novela *Mancuello y la perdiz*[61], y Renée Ferrer, al haber sido incluida en una antología

[61] Carlos VILLAGRA MARSAL: *Mancuello y la perdiz*. Madrid, Cátedra, 1996.

reciente del profesor Fernando Burgos publicada en España, y con repercusión académica mundial[62], además de algunos trabajos críticos sobre sus obras en los Estados Unidos, parecen haber escapado de la marginalidad. La esterilidad de estudios y de creaciones legibles en el extranjero contrasta con la efervescencia de autores y de obras publicadas dentro del país desde antes de la caída del dictador en 1989. Si a ello sumamos la proliferación de ediciones, hemos de desechar la afirmación de Josefina Pla, convertida en tópico generalizado por la crítica, de que la literatura paraguaya de calidad es producto de los escritores exiliados, afirmación que era muy válida hace treinta años. Otra razón que apoya nuestra valoración es que buena parte de los autores exiliados han vuelto a Paraguay, incluso el mismo Roa Bastos desde 1995, quien, además, a partir de *Contravida* ha publicado sus obras en Paraguay antes que en Europa, por lo que no es conveniente, comprobando el contexto político paraguayo de los noventa, hablar de escritores exiliados a la fuerza.

La ruptura del aislamiento de la narrativa paraguaya no tiene una fácil solución teniendo en cuenta el estado socioliterario actual, a pesar de que desde la transición a la democracia hay más posibilidades de difusión que en la dictadura. Se ha creado una aureola alrededor de los grandes nombres como Josefina Pla y Augusto Roa Bastos que se sigue manteniendo, a pesar de que éstos ejercen menos influencia en los autores que surgen desde los años ochenta. Sin duda, Augusto Roa Bastos ha acercado el Paraguay al resto del mundo no sólo en sus libros, sino en sus entrevistas en los medios de

[62] Fernando BURGOS, edit.: *El cuento hispanoamericano del siglo XX*. Madrid, Castalia, 1997 (3 tomos).

comunicación de masas; ha actuado como su embajador literario, de la misma forma que Bareiro lo ha sido en Francia. Pero no ha ejercido la labor propagandística de la literatura de su país como, por ejemplo, Carlos Fuentes en México. Por otra parte, hasta los noventa ha habido conformismo y autocomplacencia del narrador paraguayo con el aislamiento editorial del país. Las editoriales paraguayas no se han integrado en ninguna red o distribuidora internacional de libros, y las grandes editoriales mundiales tampoco han depositado su atención en lo que se produce en el país guaraní, entre otras razones porque las paraguayas no se han acercado a ellas. La editorial Alfaguara, una de las que más obras de autores hispanoamericanos publica, apuesta por los nuevos narradores latinoamericanos (como los mexicanos Juan Villoro, Bárbara Jacobs, Daniel Sada, Ignacio Solares, Carmen Boullosa y Héctor Aguilar Camín), pero desconoce las obras paraguayas. En realidad, los estamentos públicos y privados del mundo cultural paraguayo habrían de modificar la política de distribución editorial, para poder ofrecer sus producciones a los grandes mercados del libro, y escapar del aislamiento.

1.2. CAUSAS DEL AISLAMIENTO ACTUAL DE LA NARRATIVA PARAGUAYA.

Hemos comprobado que la literatura paraguaya ha tenido una historia peculiar si la comparamos con la de otros territorios de América Latina. No obstante, cabe preguntarse si es realmente anacrónica, como se ha afirmado en general, cuando la situamos y la valoramos con respecto al marco referencial de todo el continente, o si, al contrario, lo que ocurrió

diacrónicamente fue que la adopción de corrientes literarias se produjo en virtud del desarrollo y las circunstancias históricas y políticas del país, por lo que debemos preservarnos y poner en examen la idea del aislamiento en el análisis de sus períodos literarios. En realidad, como hemos visto, el Paraguay se caracteriza históricamente por su aislamiento, incluso en la actualidad, y el de la literatura es un aspecto más del que se produce en su sociedad. Este aislamiento es lo que ha impedido ir a corriente a lo largo de la historia.

El de la narrativa paraguaya en particular es un fenómeno antiguo que solamente se puede apreciar a partir de su evolución histórica y no desde juicios de valor, como se ha venido realizando de forma común. Algunos críticos paraguayos se han preguntado en muchas ocasiones por sus causas. Las que se establecieron en el pasado son válidas para la época actual, a pesar de que han transcurrido bastantes años, pero con matizaciones derivadas de la expansión de los medios de comunicación de masas. Salvando el hecho de que el contexto no es el mismo, porque el país está comenzando a abrirse al exterior gracias a la llegada de diarios y televisiones del extranjero, algunas razones de su aislamiento son simples estereotipos surgidos de determinados juicios de valor subjetivos. A continuación vamos intentar desvelar el porqué de la marginación de la literatura paraguaya en relación a la del resto del continente, y sobre todo a qué se debe la falta de difusión de la cultura paraguaya.

El desconocimiento internacional de los nuevos autores paraguayos mantiene vigente las conclusiones de Josefina Pla

expuestas en 1969: sus obras no llegan al lector extranjero, por lo que no consiguen la atención debida. Por esta razón, cabe preguntarse por las causas de la escasa divulgación de la narrativa paraguaya actual producida dentro de las fronteras del país, semejante a la de décadas anteriores.

La mediterraneidad.

Se ha aludido generalmente a la mediterraneidad de los paraguayos para explicar las causas de su aislamiento y de su atraso, sobre todo en el ámbito cultural. Por mediterraneidad se ha de entender la separación de las corrientes culturales que circulan por los países de alrededor, por la condición geográfica del territorio. Pero, ¿cuál es el origen de esa mediterraneidad? En la época colonial, en el siglo XVIII; la región permanecía entre dos capitales de virreinato, Lima y Buenos Aires, y generalmente el Paraguay quedaba al margen de las decisiones importantes de la metrópoli. Así se inició el aislamiento cultural y económico, lo que era agravado por la dificultad de acceso geográfico, al quedar lejos del mar. Paraguay quedaba como una región abandonada en el corazón de América. El fracaso de la revolución de los Comuneros en el siglo XVIII, con las ejecuciones y los ajusticiamientos posteriores, favoreció el silencio total, y la prohibición por real decreto de toda manifestación que tuviera algo que ver con la revolución, hecho que supuso también un estancamiento cultural. La historia oficial convirtió el suceso en una revuelta popular y de reivindicación nacional, lo que facilitaba la revisión histórica que sometía al país a un

estado de silencio. En este sentido, la literatura que sobrevivió fue oral.

Después de la independencia la mediterraneidad no fue superada; esta condición fue más profunda incluso. Gaspar Rodríguez de Francia aisló más al país. Los intelectuales eran mal considerados, y los que no huyeron a Argentina fueron apresados o exterminados. Los fenómenos de tipo político hicieron que la cultura se viera como algo peligroso, y quedaran en pie únicamente unos mecanismos intelectuales híbridos: las ideas pasaron del castellano al guaraní, y en el pensamiento en esta lengua se refugió el espíritu del país; pero la literatura guaraní era solamente oral, e inferior en cantidad a otras indígenas americanas. Rodríguez de Francia solamente admiraba a los técnicos y a los botánicos; despreciaba cualquier actividad intelectual, y no consintió la progresión cultural del país, lo que acentuó más aún su mediterraneidad.

En el siglo XIX, el Paraguay adquirió valor estratégico en la zona por su situación intermedia entre Brasil y Argentina, lo que le permitía ser garante de equilibrio, pero esta situación se rompió con la Guerra de la Triple Alianza, hecho que volvió a sumir al país en su aislamiento profundo, al tener que dedicar sus medios humanos y materiales en su reconstrucción. Los vaivenes políticos, como país en formación, sometían a sus gentes a la sublimación exclusivista del localismo y de lo folklórico, lo que impedía la apertura hacia una mentalidad más universal. La cultura popular y de raíces instintivas manifestadas en el nacionalismo se impuso; se adquirió una miopía cultural que impidió asimilar cualquier

influencia exterior o cualquier innovación interior. Y la era de Stroessner no hizo sino agravar esta situación. Se alababa lo paraguayo por encima de todo, pero no se sublimaban sus valores más destacables, sino virtudes como el heroísmo de su población, la peculiaridad de su música, la belleza de sus mujeres, sus proezas deportivas, y su gloriosa historia. Los valores propios de un nacionalismo excluyente y visceral. Stroessner extendió el desprecio hacia lo procedente del exterior, para preservar su poder por medio del aislamiento, pero a su vez a lo más importante de su cultura: su propia particularidad guaraní y su relación con el mundo. La cultura guaraní quedaba constreñida a aspectos triviales en cualquier cultura.

Para fomentar el aislacionismo, Stroessner hizo gala mundial de anticomunismo. Pretendía mantener al país libre del comunismo, pero nadie sabía qué era el comunismo y en realidad no existía ningún partido comunista organizado; había militantes comunistas en la clandestinidad y en el exilio, pero no existía un partido suficientemente vertebrado que pudiera alcanzar el poder. Las ideologías extendidas por el mundo seguían sin llegar a Paraguay, y la base de los partidos continuaba siendo personalista y, por tanto, vacía de contenido. Los militantes votaban a sus líderes, porque las bases ideológicas eran confusas. Al intelectual se le veía como un hombre poco útil para el progreso de la sociedad; se anteponían ideas materialistas a cualesquiera que se pronunciara. Según la ideología dominante, el escritor era un estorbo que lo único que pretendía era subvertir la paz y el

orden de una nación gloriosa. Por ello, el país cayó más profundamente en el provincianismo.

Aunque las ideologías mundiales quedaban alejadas de Paraguay, el capitalismo, basado en los modelos estadounidense y anticomunista taiwanés -peculiar y fraterna fue la relación entre Chan-Kai-Shek y Stroessner-, fue impulsado desde el poder. El materialismo se impuso como ideología, con el desprecio hacia los valores espirituales. De tal forma, la corrupción acabó viéndose como hecho natural, y el enriquecimiento ilícito como fenómeno habitual por quienes detentaban el poder.

En la actualidad, la generación de los nacidos desde la década de los cuarenta posee unos conceptos mentales y culturales menos mediterráneos; ha viajado y estudiado en el extranjero, además de haberse formado con lecturas de autores foráneos. Sin embargo, tropiezan con el obstáculo de la vieja guardia cultural nacional y con defectos como la envidia entre los intelectuales. Éstos llegan a discutir más sobre si se es roísta o antiroísta, con un sentido maniqueísta, que a ponerse de acuerdo en trabajar para sacar al país de su aislamiento. Aun así, el nivel cultural crece, y el contacto y la educación recibida en el exterior ha sido inevitable. Escritores como Guido Rodríguez Alcalá, Lourdes Espínola, Osvaldo González Real, y Juan Manuel Marcos, han podido estudiar y ejercer como profesores en el extranjero, donde adquirieron una mentalidad abierta que les ha llevado a concienciarse de la necesidad de escapar de la mediocridad de este aislamiento internacional, y salir de la mediterraneidad. Comienzan a mostrar al país una nueva visión de la sociedad más actualizada.

La mediterraneidad impidió alcanzar una mentalidad más universal. Es una causa de que buena parte de las obras paraguayas no hayan sido inteligibles para el lector no paraguayo. El autor se centraba en lo particular, en el folklore, en lo paraguayo y en lo guaraní más que en la transcendencia universal de su obra literaria. Ello incidía en una interpretación restringida del mundo que impedía a algunos escritores abrirse al exterior. Sin embargo, el sector político-cultural más tradicional es un obstáculo difícil de vencer, y han de pasar años para que el Paraguay salga de su isla, aunque las circunstancias políticas y económicas le impulsen a ello de forma progresiva.

La salida de la mediterraneidad mental y el aislamiento es inevitable en la sociedad actual. Con las nuevas telecomunicaciones y la globalización política el aislamiento ya no es factible. Tres aspectos están contribuyendo a que el pueblo paraguayo supere despacio su mentalidad de aislamiento: la existencia de intelectuales formados en el extranjero, anteriormente aludidos, sobre todo en universidades norteamericanas; el desarrollo de las comunicaciones, y especialmente de las telecomunicaciones; y la integración en el Mercosur.

La primera circunstancia tiene en su haber que el país se está dotando de un cuadro intelectual de mentalidad universal, que conoce las particularidades de su pueblo, pero además la filosofía y la cultura mundiales. Sin embargo, la mayor parte de ellos están aislados y no tienen a quién transmitir sus ideas, principalmente por la falta de contacto de sus obras con el extranjero. Aunque han de transcurrir algunos años para

ello, hay un sustrato propicio para la creación de nuevos cuadros de intelectuales, que por medio de la cooperación cultural con los países extranjeros, logren modernizar la educación y la crítica literaria nacional.

La segunda circunstancia facilita la comunicación con el exterior, a pesar de las restricciones que supone el poder de la imagen televisiva. Poco a poco el Paraguay está mejor conectado con el exterior por vía terrestre y aérea. Pero quizá lo que está impulsando a un cambio de mentalidad de abandono de la mediterraneidad es el desarrollo de las telecomunicaciones. Hay muy pocos hogares de Asunción que no posean televisión por cable, y gracias a ella los paraguayos comienzan a perder su visión endogámica del mundo. Las gentes van descubriendo civilizaciones distintas, comienzan a informarse de lo que ocurre en el exterior, y pueden ver televisiones españolas, francesas, norteamericanas y de otros países latinoamericanos. Incluso llega a Asunción algún periódico europeo como *Il Corriere de la Sera*, y los locales incluyen más noticias internacionales que a principios de los años ochenta.

El tercer factor es de índole económica y política. Paraguay ha sido un paraíso para el especulador y el evasor de impuestos, además de un refugio de perseguidos por la justicia de otros países, pero su entrada en el Mercosur le obliga a someterse a políticas económicas más diáfanas y a entrelazar las suyas con las de sus países vecinos, a pesar de que la corrupción sigue teniendo consecuencias nefastas y que la imagen que se proyecta en el exterior sigue siendo la de refugio de delincuentes. La mentalidad del empresario paraguayo está cambiando porque ha de adaptarse al mercado internacional,

y actualmente ya no puede pensar únicamente en suculentos negocios, a veces fraudulentos, dentro de las fronteras de su país. Además, políticamente supone establecer unos lazos con los pueblos vecinos que favorecen la democratización del país y la libre circulación de ideas, aunque hayan de pasar bastantes años para que se abandone la mentalidad de sometimiento a un dictador que ha caracterizado su historia, y pierda el miedo a la libertad. Aunque las ventajas económicas del tratado sean discutibles para el pueblo paraguayo, en el aspecto cultural, el Mercosur favorece la difusión de los libros y el intercambio intelectual, lo que sin duda conlleva la entrada de ideas y el fortalecimiento de las ya existentes. Sobre todo, lo dicho representa que se alcance una mentalidad más abierta y menos restringida a considerar que el Paraguay es el único e inigualable país que existe en la tierra.

Así, pues, hay factores suficientes en la actualidad para que se rompa el aislamiento cultural que ha caracterizado la vida del país desde su independencia, si exceptuamos algunos momentos determinados de su historia y algunos pensadores aislados. Sin embargo, la mediterraneidad sigue pesando en exceso, hasta el punto de que el escritor se plantea obsesivamente para quién escribe, y ello coarta su capacidad creativa. El esfuerzo para romper su "isla sin mar" es muy grande por parte de algunos intelectuales. Pero la incomunicación con el exterior impide el desarrollo de una literatura que haya sabido comunicar experiencias universales, y abandonar por tanto el tema nacional narcisista como obsesión del autor en sus obras. La mediterraneidad es uno de los obstáculos fundamentales para el escritor, de quien queda su

obra en el aislamiento y sin público, por lo que no tiene incentivos suficientes para seguir creando.

Falta de tradición narrativa: la oralidad.

Evidentemente, la escasa tradición narrativa del país es un factor de inflexión que persiste en la actualidad, aunque durante los últimos años haya habido una expansión del género en cuanto a número de obras. Los autores que han situado desde los años cincuenta la narrativa paraguaya en el ámbito internacional, acorde al del resto del continente, han influido en la afición al género de los escritores más jóvenes, pero no han arrastrado las obras de los más jóvenes al exterior. Continúa predominando el autor que se conforma con la publicación de *divertimentos* en su país, sin intentar alcanzar un reconocimiento exterior como el de Bareiro, Roa o Casaccia.

La causa de la deficiencia literaria es endógena: la tradición oral de la ficción paraguaya. Son ciertas las afirmaciones que Josefina Pla y Augusto Roa Bastos formularon en el pasado sobre la carencia de tradición de la literatura paraguaya, "una literatura sin pasado"[63]. Este fenómeno parece, según ellos y otros críticos, ligado al de la diglosia paraguaya que más adelante analizaremos, pero tiene sus raíces en que no existe una firme literatura guaraní precolonial. La tradición cuentística indígena era oral y los jesuitas, franciscanos y españoles que llegaron a estas tierras dejaron una rica literatura popular que no llegó a escribirse en la mayor parte

[63]Ver Augusto ROA BASTOS: "Una cultura oral". Asunción, *Suplemento Antropológico*, Universidad Católica de Asunción, XXIII (junio 1988).

de los casos. Aun así, es el género cuentístico oral el que más ha arraigado en la población.

Si es evidente, como hemos comprobado en anteriores capítulos, la falta de una tradición literaria de consistencia en siglos pasados, desde la aparición de Casaccia y Roa Bastos se ha formado una novelística paraguaya apreciable. Sin embargo, aún se ha discutido durante estos años sobre la producción narrativa del país. Augusto Roa Bastos ha sido siempre el centro de la polémica, porque ha afirmado casi siempre la carencia de valor cualitativo de la narrativa paraguaya. Mantuvo su primera polémica sobre este tema con Mario Halley Mora en 1972, pero posteriormente ha mantenido otras más profundas con Juan Bautista Rivarola Matto y Carlos Villagra Marsal. Lo cierto es que sigue siendo un tema objeto de polémica.

Sobre la falta de una producción narrativa estimable hasta bien entrado el siglo XX han escrito algunos críticos reconocidos internacionalmente. Torres Rioseco afirma a mediados de los sesenta que "desde el punto de vista literario, el Paraguay ha sido uno de los países más improductivos de América"[64]. Y los estudiosos paraguayos son conscientes de ello. Josefina Pla advierte:

> La narrativa paraguaya en cuanto hecho literario vulgarizado extrafronteras, no existió hasta pasado el medio siglo. Antes de esa fecha hubo, sin duda, novelistas, y hasta algunas novelas o libros de cuentos; pero estas obras no rebasaron el nivel de la casuística curiosa al alcance de unos pocos críticos o conocedores de la literatura americana en términos de círculo vicioso; la literatura paraguaya se desarrolló al aislamiento que caracterizó el proceso cultural paraguayo desde la colonia, sino también al nivel

> cualitativo alcanzado por la producción; (sic) en rigor, ambos factores se hallan recíprocamente relacionados en términos de círculo vicioso; la literatura paraguaya se desarrolló lenta, discontinua y pobre a causa de su desconexión con el resto de América y, por supuesto, con la metrópoli primero y con Europa después; esa pobreza y discontinuidad le impidieron a su vez hacerse presente en el cotejo internacional.[65]

Estas carencias históricas suponen una traba para la difusión y para la propia existencia de los autores actuales. Solamente el contacto con escritores extranjeros llegados a Paraguay, el de los exiliados con la cultura de Buenos Aires y otras ciudades americanas y europeas, y la llegada de educadores y profesores extranjeros, permitió la evolución de la literatura escrita. Pero ya antes de los años cincuenta había cierta producción en Paraguay, y sobre todo incidencia de algunos autores a nivel individual, como hemos podido comprobar. Algunos intentos como los surgidos poco después del novecientos y en la década de los años veinte no son tan aislados, porque hay obras creadas, no en un gran número, pero tampoco tan escasas en un país de tan pocos habitantes en esos años.

En otro sentido, la falta de interés del pueblo por la literatura y la ausencia de unas clases burguesas medias y altas cultivadas tampoco llegó a impedir la formación de una *intelligentsia* nacional, aunque su peso específico no fuese el de la de otros países. La destrucción de la clase media en la guerra civil del 47 fue un revés para la literatura y las artes, pero no impidió que en el exilio algunos autores

---

[64]Arturo TORRES RIOSECO: *Historia de la literatura iberoamericana*. New York, Las Américas Publishing Company, 1965.
[65]Josefina PLA: "La narrativa en el Paraguay de 1900 a la fecha". Madrid, *CHa*, nº 231 (marzo 1969), p. 641.

paraguayos también escribieran creaciones de importancia. El problema de fondo es la falta de editoriales que permitan la publicación continua de obras, por la falta de público lector y la pobreza material del país.

Causas históricas. Las luchas partidistas y las dictaduras.

La historia paraguaya ha dificultado el desarrollo de una narrativa de importancia. Hemos visto anteriormente que posiblemente sea uno de los países de América Latina con una menor tradición política democrática, lo que se ha visto reflejado en las mentalidades, sobre todo en las de la clase dirigente. Las dictaduras de Francia y los López gestaron una ideología autoritaria –que Guido Rodríguez Alcalá explica–, a los que añadiremos la rigidez de la estructura colonial, de la que resulta difícil salir cuando a finales del siglo XX se inicia un camino hacia la democracia.

Con una historia tradicionalmente autoritaria, la cultura, especialmente el escritor, ha quedado siempre como enemiga del poder, lo que se ha traducido en falta de libertad. Por esta razón, la política siempre ha constituido en Paraguay un escollo insalvable para el desarrollo de la educación y la cultura, porque han estado sometidas al poder. Los paraguayos han sufrido los avatares de las luchas intestinas por el poder, e incluso en la actualidad el pueblo se preocupa y habla más de la alta política, aunque no la comprenda, que de su propia formación.

La interacción entre la alta política y la vida cotidiana de la población sigue siendo un problema para la difusión de la cultura. La manipulación de la historia provocó que la

población tuviese una dimensión ficticia del pasado, donde lo que han sido derrotas en guerras, ha sido convertido en heroicas victorias por el poder, como la del mariscal López. Desde este presupuesto, los dictadores han aprovechado este sentido épico de la historia paraguaya para autoproclamarse héroes dignos de admiración por ser herederos de los del pasado. Sin embargo, las poblaciones más jóvenes y más cultas actualmente cuestionan esta visión revisionista de la historia que solamente favorece los intereses políticos de un demiurgo. En este sentido, los políticos actuales no se reivindican como herederos de Francia y de López, porque resulta irrisorio para las nuevas generaciones de votantes ser heredero de quien midió su gloria a cambio del retroceso o la destrucción del país. Hoy en día los jóvenes relacionan más la historia de su país con la de Hispanoamérica, con lo que se está salvando la mirada onfálica architípica.

Los vaivenes políticos habituales en la historia paraguaya, lejos de provocar el desprecio de los ciudadanos por la alta política, acrecientan su interés. Las decisiones de los poderes públicos interesan a casi todos los ciudadanos de la capital, menos a los de las zonas rurales, y se vive como un acontecimiento personal, a pesar del distanciamiento y del desprestigio de las clases política, legislativa y judicial. La política entra dentro de las conversaciones cotidianas de las personas, aunque en el fondo subsista un gran temor a manifestar los verdaderos pensamientos por la pervivencia del miedo de la dictadura de Stroessner. Ello provoca que en principio haya un interés mayor por la prensa que por los libros, habiéndose convertido en el medio de formación

preferido de los paraguayos, lo que acaba reincidiendo en la cultura individual de cada ciudadano si tenemos en cuenta que sirve a intereses concretos. Por tanto, el papel de la cultura ha sido desplazado por el de la información periodística, y lo que no esté presentado bajo las formas de los medios de comunicación de masas tiene dificultades para integrarse en el arraigo cultural de cada ciudadano[66].

La diglosia paraguaya.

El Paraguay es un país bilingüe: se habla guaraní y castellano. La Constitución de 1992 estableció la oficialidad de ambas lenguas, reconociendo lo que era un hecho: el guaraní es una lengua de comunicación diaria, no solamente una lengua histórica. El bilingüismo se presenta como una de las características de la vida cotidiana y cultural del país. El guaraní es lengua materna y de uso cotidiano especialmente en las zonas rurales y entre las clases populares, mientras que el castellano domina en Asunción, en la vida pública y de la empresa.

Sin embargo, el bilingüismo paraguayo presenta unas características muy peculiares, al entremezclarse la vertiente lingüística con la social. Por tanto, no es solamente un hecho lingüístico perceptible, sino un fenómeno de jerarquización social; el guaraní suelen hablarlo las clases populares o de zonas rurales, mientras que el castellano se impone en el mundo de los negocios, el comercio, entre las clases altas y también en el mundo cultural (es suficiente para ello contemplar el

[66]Ello sin olvidar que en todas partes la lectura de un libro exige un grado de atención y de voluntad, que no todo el mundo está dispuesto a mantener. En general, la gente prefiere la prensa, la televisión, y la informática en los

número de obras editadas en castellano y en guaraní, descontando las gramáticas, los métodos de aprendizaje y los diccionarios).

Además, el fenómeno presenta una particularidad especial: mientras el bilingüismo en España o en otros países europeos suele presentarse con dos lenguas que surgen de la misma lengua madre y conviven en el mismo territorio nacional, sea su origen románico o, como mucho, indoeuropeo, las lenguas que se hablan en Paraguay proceden de familias históricas diferentes. Al guaraní hablado por las tribus primitivas, se le superpone el español que llega con los conquistadores. De ahí que la fricción entre ambas lenguas sea peculiar y presente cierto conflicto formal.

Pero no sólo hay que hablar de bilingüismo en Paraguay; también de *diglosia*. El término *diglosia*, utilizado a partir de Ferguson[67], define la situación que se produce en las comunidades bilingües, cuyos miembros suelen utilizar una lengua en situaciones más bien públicas o solemnes y otra en situaciones más informales o coloquiales. El dialecto considerado solemne será el más estandarizado, mientras que el coloquial será normalmente un vernáculo local. *En Paraguay hay bilingüismo y diglosia al mismo tiempo*: en las conversaciones cotidianas se utiliza el guaraní, mientras que en las solemnes el español.

A pesar de que últimamente, al amparo de la Constitución del 92, hay un proyecto de enseñanza bilingüe que pretende cubrir la educación en la lengua materna del ciudadano, el

últimos años, para informarse u ocupar su tiempo de ocio.

español domina en la educación, en el gobierno, en la cultura y en los medios de comunicación de masas. Sin embargo, el guaraní aparece en las situaciones lingüísticas "informales", en el hogar o en las conversaciones con amigos; todo ello a pesar de que los gobiernos paraguayos habidos desde el fin de la Guerra de la Triple Alianza no han tenido empacho en reivindicar el guaraní como símbolo nacional, que diferenciara al país de sus vecinos argentinos sobre todo, a la par que lo han relegado a la condición de lengua carente de cultura y han adoptado como vehículo de comunicación cultural el español.

Tampoco existe la diglosia coordinada en Paraguay, puesto que los hablantes no mantienen separadas ambas lenguas en su conversación, a pesar de los esfuerzos de los guaranistas. El proceso lingüístico se vuelve más complejo al mezclarse ambas lenguas en la misma. Es cuando surge la variedad híbrida español-guaraní llamada *jopará*, que en guaraní significa *mezcla*. Funciona como *pidgin* en zonas donde existe en realidad monolingüismo o unificación entre ambas lenguas. El *jopará* es el habla normal de muchas zonas del país: uno de los barrios de Asunción de clase social más popular, como es la Chacarita, destaca por su uso corriente en la conversación cotidiana. La novela *Ramona Quebranto* de Margot Ayala de Michelagnoli es un documento del habla coloquial en *jopará* de las gentes de la Chacarita de Asunción. Por citar un ejemplo, en el habla paraguaya es frecuente encontrar que la frase interrogativa no se distingue por la tonalidad, sino por el empleo de las partículas de interrogación del guaraní, *piko* y *pa*. De ahí que

[67]C. A. FERGUSON: "Diglosia". En P. P. GIGLIOLI: *Language and social context*. Harmondsworth, Penguin, 1972.

sea posible afirmar que hay bilingüismo y diglosia al mismo tiempo en el Paraguay, y un código de registro coloquial formado por interferencias entre el castellano y el guaraní.

Cabría preguntarse hasta qué punto los fenómenos del bilingüismo y de la diglosia paraguaya son un obstáculo para el desarrollo de la escritura y de la lectura en el país. Las opiniones son contrarias en muchos casos: Hugo Rodríguez Alcalá piensa que el guaraní, sobre todo por su sintaxis tan diferente a la del castellano, dificulta el proceso de gestación y de recepción de las obras literarias, mientras que Ramiro Domínguez cree que la Literatura Guaraní ha comenzado a desarrollarse durante este siglo, y su tradición es oral, por lo que su valoración debe de alejarse de la visión eurocéntrica de la clasificación de los géneros literarios, y que ambas literaturas están bien diferenciadas. Lo cierto es que el desarrollo de una literatura escrita en guaraní durante los últimos años tampoco ha provocado un aumento sustancial de lectores de libros en esta lengua, a pesar de que muchos de ellos están dirigidos a los niños hablantes en guaraní en las escuelas. Esto demuestra que el escaso número de lectores en Paraguay se debe a causas más profundas que a la simple diglosia paraguaya. El hablante guaraní tampoco lee en su lengua, porque tuvo su enseñanza infantil en castellano, pero sobre todo porque la lectura no es un hábito de vida del paraguayo. Generalmente, hay demasiadas interferencias entre ambas lenguas que dificultan la perfecta comunicación, sobre todo por escrito, como consecuencia de una deficiente educación.

Sin embargo, es cierto que la oralidad de la cultura paraguaya tradicional, en guaraní sobre todo, es una de las causas del escaso hábito de lectura en el país. Se escribía en español y se hablaba en guaraní. El género de ficción tradicional en Paraguay es el *caso*, el cuento breve oral generalmente en guaraní. Incluso había muchas personas que eran contadores profesionales y se dedicaban a ganarse un sobresueldo con ello. Esta transmisión oral de las historias de ficción ha provocado que la literatura escrita no haya tenido un gran asentamiento en el país, sobre todo si tenemos en cuenta la falta de popularización del libro como soporte de ficción.

En suma, el bilingüismo y la diglosia no son causas directas de la falta de interés por el libro que caracteriza al paraguayo medio, sino la debilidad de la educación. Pueden ayudar a entorpecer la lectura por una deficiencia de educación en ambas lenguas, pero lo cierto es que el hablante, cuya lengua materna es el guaraní, tampoco es muy aficionado a la lectura en esta lengua, porque no es habitual en ella el uso de los códigos escritos. Por otra parte, es cierto que el paraguayo medio lee más la prensa en la actualidad que en años anteriores, y los periódicos están escritos en español, salvo algunos artículos en guaraní que aparecen esporádicamente, pero las ventas y la lectura de libros no aumenta en relación a como lo hace la prensa escrita. La deficiencia en la educación es una de las causas de la escasa recepción e importancia de la narrativa en la cultura media paraguaya, y no el bilingüismo y la diglosia, al menos de forma determinante. A lo largo de casi toda la historia del Paraguay no ha habido un cuidado especial

de ambas lenguas, ni en la educación ni por parte de las instituciones.

Carencia de infraestructuras y de difusión.

Anteriormente nos hemos referido a la falta de una industria cultural en Paraguay. Posteriormente, al analizar los fenómenos importantes de la época literaria comprobaremos el auge editorial que se ha producido durante los años ochenta. Ya hemos visto cómo los autores se autofinanciaban la edición o la publicaban en Buenos Aires, principalmente, por la falta de editoriales duraderas y de lectores.

Al hablar de carencia de infraestructuras y de difusión debemos de referirnos a la histórica falta de apoyo de las instituciones públicas y privadas a la creación y a la difusión de la literatura. Tradicionalmente, los gobiernos paraguayos no han establecido las reformas educativas y culturales necesarias que apoyaran la difusión del libro literario como forma de cultura. Siempre lo consideraron como un enemigo del progreso material de la sociedad, a la vez que un medio de expresión potencial de las ideas contrarias al poder, por su capacidad de formación de mentalidades críticas. Como ejemplo del uso que ejerció el poder de los medios necesarios para la difusión cultural, la imprenta paraguaya, hasta casi mediados de este siglo, era de tipos norteamericanos, en lengua inglesa, con lo que no existían los signos de apertura de frases interrogativas y exclamativas. La fuerza de la costumbre llevó a que los escritores omitieran durante años estos signos.

Las bibliotecas públicas, al no haber tenido medios ni personal suficientes. Son escasas y están muy desorganizadas

por desinterés de los gobiernos anteriores. Muchas se comenzaron a habilitar a partir de los años ochenta. Solamente desde la llegada a la presidencia de Juan Carlos Wasmosy en 1993 y la de Carlos Filizzola a la Intendencia de Asunción, se empieza a formar un cuerpo más especializado de bibliotecarios y a catalogar los escasos fondos que existen. El fracaso del proyecto Fundalibro de Augusto Roa Bastos es un síntoma de la desconexión entre el mundo de la cultura y el tesoro administrado por los gobiernos. La Biblioteca Nacional, con menos fondos que algunas privadas, tiene dificultades de funcionamiento y es frecuente encontrar libros y periódicos a los que se le han arrancado páginas, a pesar de los esfuerzos de ordenación de muchos de los que han sido sus directores. Se fomenta la Biblioteca Municipal de Asunción de la Casa Viola, donde comienza a estar disponible un material apreciable para el estudio, y se crean algunas bibliotecas y centros de cultura en ciudades más pequeñas. Sin embargo, el estado del libro y las dificultades económicas del país hacen que los fondos de las bibliotecas excluyan prácticamente cualquier obra extranjera, difícil y costosa de importar. La mayor parte de las obras disponibles son obsoletas por lo que precisan de una actualización, aunque los esfuerzos actuales permiten pensar en que es posible avanzar en este campo.

En este sentido, los gobiernos y las clases altas generalmente nunca han considerado hasta hace poco las obras literarias como parte del patrimonio nacional, como tampoco lo han sido hasta época muy reciente los monumentos arquitectónicos paraguayos. El pueblo, pobre económica y culturalmente, tampoco lo ha considerado como un bien necesario

para la subsistencia. En estas circunstancias la literatura tiene un difícil campo para expandirse, y especialmente la narrativa, que por su extensión se convierte en algo distante del ciudadano común.

No obstante, los últimos años de la dictadura de Stroessner fueron florecientes en la edición y la venta de libros, sobre todo porque era el único medio de comunicación que no había sufrido con rigor la censura, como hemos visto. Valga como ejemplo de lo que se leía durante estos años una lista de las obras más vendidas en septiembre de 1987:

1) *El drama del 47* de Alcibiades González Delvalle.

2) *Ñanduti vive*. VV.AA.

3) *Conversaciones político militares IV* de Alberto Seifeheld.

4) *Los pobres del basural* de José Antonio Perusso.

5) *Silvia* de Manuel Peña Villamil.

6) *Memorias o reminiscencias históricas sobre la guerra del Paraguay* de Juan Crisóstomo Centurión.

7) *La isla sin mar* de Juan Bautista Rivarola Matto.

8) *Emiliano-Re* de Laureano Fernández y Alberto de Luque.

9) *El invierno de Gunter* de Juan Manuel Marcos.

10) *Código civil paraguayo concordado*.[68]

En esta relación encontramos dos obras narrativas –teniendo en cuenta que la obra de Peña Villamil tiene más de ensayo que de ficción–. Como comparación, podemos consignar otra relación de dos años después, una vez caído Stroessner:

1) *Paraguay en el Operativo Cóndor* de Gladys Meilingen.

---

[68]Diario *Hoy* de fecha 20 de septiembre de 1987.

2) *Paraguay. La cárcel olvidada. El país exiliado* de Martín Almada.

3) *Movimiento "14 de mayo"* de Mario Esteche.

4) *Lucha armada en el Paraguay* de Aníbal Miranda.

5) *El comunismo en las misiones jesuíticas* de Blas Garay.

6) *Lo histórico y lo antihistórico. Carta a los colorados* de Epifanio Méndez Fleitas.

7) *En la cámara de torturas de Stroessner* de Abelardo Cárdenas.

8) *Genocidio americano* de Julio José Chiavenato.

9) *El poder del joven* de Lauro Trevisán.

10) *Vivir como hermanos* de J. L. Caravias.[69]

Como observamos la literatura de ficción, aun sin tener una gran importancia primordial entre las preferencias de los lectores, ocupaba un lugar como medio de divulgación en 1987. Sin embargo, en 1989 es difícil encontrar alguna entre las más vendidas y en la relación anterior no hay ninguna. Solamente *La vera historia de Purificación* de Raquel Saguier tuvo algunas ventas de mérito durante ese año. Este fenómeno es el que sucede cuando cae una dictadura y hay una apertura a la libertad de expresión: se leen obras de divulgación política y las que han estado prohibidas por el régimen caído, como sucedió en España después de 1975. La única obra de ficción que ha logrado alcanzar unas ventas importantes ha sido *Gustavo presidente*, novela de tema político que ficcionaliza lo que hubiera ocurrido si el golpe de Rodríguez no hubiese triunfado, con un esquema popular.

---

[69]Diario *Hoy* de fecha 17 de septiembre de 1989.

Años después, la situación apenas ha variado. Las obras políticas siguen ocupando los primeros puestos de libros más vendidos, a las que se han añadido otras sobre ocultismo, erotismo o gastronomía. La literatura nacional de ficción sigue ocupando un lugar secundario en las librerías.

En relación con las dificultades de publicación en Paraguay, son ilustrativas algunas afirmaciones que realizó el editor Rafael Peroni después de abandonar su editorial en una entrevista periodística de Hugo Ruiz Olazar[70]. Peroni advertía que después de haberse dedicado durante nueve años a la labor editorial, había comprobado que una familia media paraguaya no lee ni un sólo libro al año como promedio. Declara que durante la transición tuvo auge la obra sobre el *stronismo* y los derechos humanos, como el del capitán Ortellado, quien estuvo preso en Ortigoza, o el de Martín Almada, *La cárcel olvidada*, pero que a partir de ese momento la situación del libro en Paraguay es patética. Peroni dejó de publicar porque no pudo mantenerlo, y su alto coste es solamente un pretexto porque vale lo mismo que una botella de una bebida alcohólica, algo que habitualmente es afirmación extendida en todos los países. A la excusa por la que se suele valorar que el guaraní impide la difusión de la cultura en español, Peroni afirmaba que de cuatro millones de habitantes que hay en el mercado paraguayo, cuatrocientos mil son solamente hispano-hablantes, lo que es una cantidad suficiente para que se pueda mantener una editorial.

El editor destacaba también en esta entrevista que en tiempos de Stroessner había más libros publicados porque la

censura solía recaer en los medios de comunicación de masas; en los últimos años se toleraban libros que le resultaban incómodos como *Caballero* de Guido Rodríguez Alcalá, porque desmitificaba la ideología del revisionismo histórico, o el de Alcibiades González Delvalle sobre la revolución del 47, entonces exiliado en los Estados Unidos, que dejaba mal parado al dictador. Se leía temática histórica. Sin embargo, después, la novela cae en decadencia sobre todo por la competencia de los medios de comunicación de masas que llegan más a la población.

Rafael Peroni advierte de un problema que atañe al ámbito de la educación: en el Paraguay no se ha inculcado nunca la cultura desde la infancia. De esta forma, la población no tiene un hábito regular de lectura. El educador no se forma con continuidad, y no lee ni el político. Los gobiernos de la transición a la democracia no han apoyado en lo necesario a la cultura. El de Wasmosy crea la editorial Imprenta Nacional y publica doce libros que son documentos de carácter histórico como el de Félix de Azara, o la edición facsímil de *El paraguayo independiente*. Entre ellos no figura ninguna obra de ficción, lo que da una idea de que no se la apoya lo suficiente. Para él, no resulta extraño que uno de los libros editados que más se ha vendido sea *Cómo conquistar a una mujer valiéndote de tus propias virtudes*, y los más visibles en las librerías sean de humor, amor y gastronomía.

En cifras, Peroni consigna que un libro vale en 1995 veinte mil guaraníes, aproximadamente poco más de diez dólares estadounidenses, y se editan entre quinientos y mil ejemplares.

---

[70] Asunción, *ABC Color* de 30 de abril de 1995.

El promedio de venta de una obra de ficción suele ser de doscientos a setecientos según este editor, aunque el doctor Gatti, de Intercontinental Editora, afirma que no suele pasar de doscientos, porque la mayor parte de las obras se las queda el propio autor para destinos personales. La inversión sólo se recupera a muy largo plazo, teniendo en cuenta que al editor le cuesta un tercio del coste final de venta al público.

De esta forma, muchos autores han de colaborar económicamente para pagar la edición de sus obras, porque los medios del editor son escasos. La cofinanciación se ha convertido prácticamente en la única forma de edición de muchos autores en la mayor parte de las editoriales paraguayas, y la casi total financiación por parte del autor si se trata de un novel.

Si tenemos en cuenta lo que ocurre en otros países latinoamericanos, la situación no es tan diferente. Pilar Lozano valoraba el estado actual de la literatura colombiana de forma semejante[71]. En este país hay un descenso de las ventas de obras literarias, y solamente los ya consagrados como García Márquez, Álvaro Mutis, Germán Espinosa, y Gustavo Álvarez Gardeazábal, entre otros, logran vender bastantes títulos. Los libros de escritores jóvenes colombianos no tienen una venta mayor de cuatrocientos ejemplares, lo que teniendo en cuenta la población de Paraguay y de Colombia, da cuenta de la semejanza de la situación de ambos países. Sin embargo, en Paraguay, ante la falta de una tradición literaria más sedimentada y, sobre todo, de unas universidades y editoriales más asentadas, el

[71]Pilar LOZANO. "Bogotá. Entre la ternura y la violencia". Madrid, *Babelia*, suplemento cultural de *El País* (9-3-1996), p. 19.

problema se agudiza. En Colombia, según Pilar Lozano, arrasan en ventas los libros de Alianza Editorial y Editorial Norma que cuestan un dólar, pero en Paraguay comienzan a difundirse estas ediciones, con un éxito irregular. Por otra parte, en Colombia hay más autores de importancia internacional que en Paraguay, lo que da prestigio a su literatura y algunas ventas más en el exterior.

En suma, la publicación de libros en Paraguay sigue siendo costosa, y de las ventas de librería no se obtienen suficientes márgenes de beneficio que permitan la consolidación de las editoriales. Sigue faltando el necesario fomento de la cultura. El paraguayo no suele tener interés por la literatura escrita. No se trata de que el analfabeto, de hecho o funcional, no lea, sino que personas que, en teoría, por formación, rango social o puesto de trabajo que ocupan, han de ser letradas, no leen literatura porque no la consideran "útil" para su vida. La escasa clase media lee preferentemente literatura de evasión, ni siquiera paraliteratura, como las *Selecciones del Reader Digest*. Hay personal del Ministerio de Educación que hace años que no ha leído obra alguna.

Es evidente que, en general, las personas que debían formar la clase media del país, en cuanto a cultura y medios económicos, no han sido educadas para ser aficionadas a la lectura. Aprenden más de la vida que del estudio. Por otra parte, los cuadros técnicos del país no suelen tener una buena formación humanística. No leen más que libros técnicos, lo que, sumado su deficiente formación primaria, convierte a muchos en analfabetos funcionales, preparados solamente para ejercer un oficio relacionado con el mundo de la tecnología y de la

empresa. Se ha llegado a promulgar la ley por la que se creaba el Premio Nacional de Literatura de la siguiente forma: *Ley por el cual...* (sic). La falta de concordancia se debe a que durante su mandato, Stroessner firmaba decretos solamente, de manera que siempre se publicaba como cliché la fórmula *Decreto por el cual*. El cuadro técnico de turno no hizo más que sustituir una palabra por otra, sin darse cuenta del error que cometía, hasta que un escritor avisó del mismo.

En este contexto, si la novela es el género burgués por excelencia, la carencia de una burguesía media cultivada en el Paraguay es una causa de la falta de interés por el género, y, por tanto, de la debilidad de sus editoriales. Es evidente la relación entre género y clase social dominante. De esta forma, el escritor se pregunta para qué y para quién escribe, al comprobar que sólo lo leen sus amigos y otros escritores. De ahí que sea pertinente afirmar que el ambiente social no propicia el desarrollo de la novelística. A ello hay que añadir el hecho de que las críticas que recibe por su obra, cuando son positivas, poseen los mismo tópicos que se han dicho de otras, lo que demuestra a veces que la persona que la ha escrito ni siquiera ha leído la obra.

En el caso de la novela el desinterés es aún mayor. El paraguayo vive con celeridad, pasa muchas horas fuera de su casa y en el trabajo. Géneros como la poesía, el teatro y el cuento tienen más viabilidad que la novela, de ahí su proliferación. En este contexto, el escritor se ha de dedicar al periodismo o a cualquier otra actividad para subsistir, y solamente Augusto Roa Bastos se puede considerar como un escritor que viva de la venta de sus libros preferentemente. En

este contexto, la frustración y la apatía suelen invadir al escritor, y el escribir ha de considerarse como un acto volitivo rayano en lo heroico.

Debilidad de la crítica periodística y universitaria. Inexistencia de investigación y deficiencias en la educación.

Los periódicos paraguayos apenas dan noticias culturales. En general, solamente hay algunas noticias en una página, ocupada la mitad por publicidad. Los domingos, todos publican un suplemento cultural de cuatro páginas. En ellos hay pocas noticias literarias; muchos contienen entrevistas que buscan algún aspecto sensacionalista de las palabras del entrevistado, cuentos cortos, ensayos breves sobre algún aspecto cultural, mientras que la crítica de novedades ocupa como mucho una columna, si es que aparece. Cuando existe alguna reseña, además de proferir los tópicos de rigor, alabanzas o denuestos al autor, puede ser de algún libro que ha salido al mercado meses antes. Sin embargo, en el suplemento cultural de *ABC Color* aparece siempre un artículo de contenido político de Mario Vargas Llosa, que generalmente en la prensa europea suele incluirse en las páginas de opinión diarias. El hecho de que este autor publique estos artículos en una página cultural da una dimensión del escaso rigor con que se estructuran los suplementos culturales.

Guido Rodríguez Alcalá dirigió durante 1981 y 1982 el suplemento cultural de *ABC Color*. Adquirió cierto prestigio y era de gran calidad. Tenía ocho páginas y publicaba entrevistas, críticas, artículos de investigación, y pequeños ensayos. Sin embargo, la reaparición del periódico en la

transición democrática, después de haber sido cerrado por la dictadura de Stroessner en el año 1984, no supuso la recuperación de la calidad de su suplemento cultural.

Se puede afirmar en términos generales que en 1995 no existía una consistente crítica literaria en los medios de comunicación de masas paraguayos. En muchas ocasiones se hacen afirmaciones como, valga uno de tantísimos ejemplos, la del escritor Jesús Ruiz Nestosa sobre la aparición del erotismo como personaje literario nuevo en *Madama Sui* de Roa Bastos. Obviando la errónea consideración de un tema como personaje literario, a juzgar por el contenido, el crítico olvida *El Fiscal*, donde reflexiona de forma extensa sobre el tema del erotismo y del amor carnal y espiritual, o sobre las obras anteriores, como estudia Alain Sicard en su artículo "Del incesto al parricidio: escritura y sexualidad en la obra de Augusto Roa Bastos"[72]. Ejemplo es el siguiente extracto del artículo:

> **Un personaje nuevo: El erotismo.**
>
> Finalmente Roa Bastos introduce un nuevo personaje en ese universo literario que comenzó a crear hace más de treinta años: el erotismo. Hasta ahora él no había pasado de estar presente en sus relatos de una manera difusa, indirecta, a través de alusiones tangenciales o situaciones violentas.[73]

Además de caer en algunas afirmaciones inexactas como la valoración siguiendo criterios de amistad o afinidad política con el autor, las críticas suelen poseer tópicos habituales que inducen al error, como el de ser la primera novela con un determinado tipo de protagonista, cuando es posible que haya

[72]En VV.AA.: Escritura y sexualidad en la literatura hispanoamericana. Madrid, Espiral, 1990, pp. 337-347.

una anterior semejante. Se despista al lector más que ayudársele a enfrentarse a la obra que va a leer. Valga como ejemplo el que la crítica en general considerara a *Madama Sui* como la primera novela paraguaya con un personaje oriental en primer plano, y olvidara *Los nudos del silencio* de Renée Ferrer.

La crítica de otras vertientes artísticas tienen un cariz semejante, especialmente la cinematográfica, lo que da una idea de que los críticos de prensa suelen estar determinados por la falta de preparación cultural, los intereses personales y el amiguismo. Y sin una crítica periodística y universitaria coherente es imposible acercar la literatura al lector, recordando que los diarios son su instrumento de (in)formación.

Las causas de esta debilidad de la crítica periodística son varias. En algunos periódicos se ha comentado que existe una escasa atención del lector a estas páginas. Nosotros hemos podido comprobar que no es cierto, y que hay paraguayos que adquieren cuatro o cinco periódicos de Asunción el domingo porque publican suplemento cultural, información de la que carecen otras publicaciones. Hay causas más reales: el excesivo interés de la prensa por la información política y social, la escasa formación de algunos trabajadores de las secciones culturales y la falta de rigor en la información que se ofrece, destacando la inexistencia de críticas a las novedades editoriales realizadas con ecuanimidad. Los periódicos tienen más de cien páginas a veces, de las que el sesenta por ciento son de información política, el quince de social y el resto de

[73] Jesús RUIZ NESTOSA: "Madama Sui. Visión de Roa Bastos del alma de una mujer". Asunción, Suplemento Cultural de *ABC Color* (8-10-1995), pp. 2-3.

anuncios clasificados e información deportiva. Pero tampoco hay un deseo explícito por ampliar las secciones culturales como ocurrió a principios de los ochenta cuando el suplemento de *ABC Color* constaba de ocho páginas.

También destaca el hecho de que no exista un periodismo profesional y especializado en la materia que trata. Cuando un licenciado llega a un periódico y espera un puesto de trabajo, le pregunta el jefe de personal sobre su especialidad, ante lo que el aspirante a periodista profesional contesta que no tiene, y que quiere trabajar en cualquier sección. Lo peor es que siempre resulta seleccionado para cualquier plaza. Como consecuencia, faltan profesionales de la información cultural, hecho que se agrava por la inexistencia de interés por la licenciatura de Letras, que suele englobar distintas disciplinas como la historia, la lingüística y la literatura, porque no disfrutan de tantas posibilidades de empleo como otras en la sociedad actual.

Hemos aludido anteriormente a la casi completa inexistencia de la investigación literaria en Paraguay y a la debilidad de la formación del sistema educativo del país. Hemos mencionado también que la Universidad Nacional entró en crisis a causa de la intervención del poder ejecutivo de Estigarribia en 1940. La realidad actual es que los únicos trabajos de investigación literaria de relieve han sido casi siempre de profesores paraguayos que han desarrollado su labor en el extranjero, con preferencia en los Estados Unidos, como Hugo Rodríguez Alcalá, Juan Manuel Marcos y Teresa Méndez-Faith. Solamente Raúl Amaral, argentino de nacimiento y primera formación aunque paraguayo de adopción, y Francisco Pérez

Maricevich han desarrollado trabajos en el interior con una elevada calidad hasta los últimos años. El primero es quien verdaderamente ha organizado la escasa ordenación bibliográfica existente. Guido Rodríguez Alcalá, cuya formación intelectual se afirma en Europa y Estados Unidos, ha realizado algunos ensayos que atañen a temas literarios continentales como *En torno al Ariel de Rodó* y el prólogo de *Narrativa paraguaya (1980-1990)*[74]. Feliciano Acosta ha completado una recopilación de literatura en guaraní destinada fundamentalmente al estudio de los alumnos de Lengua Guaraní del Instituto Superior de Lenguas. Pero, en general, el balance de la investigación rigurosa es bastante pobre, y los prólogos de las obras ofrecen escasos avances críticos.

Además de las causas políticas y de la estructura de las enseñanzas universitarias de las humanidades, no hay una completa libertad de cátedra. Los programas han de ser aprobados por los rectorados, que actúan muchas veces con arbitrariedad. Un caso ejemplar es el de Guido Rodríguez Alcalá, quien fue propuesto como profesor de literatura en la Universidad Católica, posiblemente la más cualificada, pero que renunció con coherencia porque el programa de enseñanza que había propuesto le fue alterado notablemente hasta el punto de que no parecía el mismo.

El contenido de los estudios literarios en el Paraguay es deficiente en todos los niveles de la enseñanza, lo que se deja sentir sobre todo en el universitario. Y cuando se intentan ajustar a la profundidad de contenidos de sus países vecinos,

---

[74] Guido RODRÍGUEZ ALCALÁ: *En torno al Ariel de Rodó*. Asunción, RP / Criterio Ediciones, 1990.

son los mismos alumnos y algunos profesores los que vetan cualquier intento de mejora. De esta forma, el nivel de los profesores de la educación primaria y de la secundaria se resiente en calidad, con lo que el alumno parte de unos principios deficientes.

Las investigaciones literarias de los departamentos literarios son escasas. Hay algunas tesis, por lo general excesivamente breves y escolares, y los doctorados en literatura interesantes son los que se realizan cuando algunos interesados contratan, incluso pagándoselo, a algún profesor que en un año académico ofrezca la dirección de una tesis y algunos cursos. Los catedráticos de literatura de Asunción ofrecen pocos seminarios especializados. No existen becas de investigación, ni equipos de trabajo en las universidades, que destinan sus escasos recursos a otras carreras, con preferencia a las técnicas. Y la calidad de los trabajos que se han realizado, con excepción de los de los autores indicados, es prácticamente nula, porque no hay una tradición científica de la literatura.

Para el investigador extranjero que acude a Paraguay, le resulta más fácil obtener datos de los testimonios, archivos y bibliotecas personales que de las públicas o de otros medios habituales en los países con una universidad algo desarrollada. La información sobre escritores y obras está comenzando a ser fijada desde los años noventa por algunos críticos de forma individual. Las ediciones no se han incorporado al ISBN hasta 1999. Por esta razón, cualquier estudio que se inicia sobre

---

Guido RODRÍGUEZ ALCALÁ / María Elena VILLAGRA: *Narrativa paraguaya (1980-1990).* Asunción, Editorial Don Bosco, 1992.

algún aspecto literario del Paraguay carece de una bibliografía consistente de la que partir.

En este contexto, resulta casi imposible que Paraguay pueda ofrecer al mundo de la investigación literaria trabajos importantes. Esta inexistente tradición investigadora provoca que la literatura no llegue a considerarse como una ciencia que aporte al individuo un producto interior no mensurable económicamente, lo que en definitiva hace que se considere a las obras como un hecho social menor y de escasa relevancia para el país.

El *kaygüetismo*.

Algunos ensayistas como Raúl Amaral y escritores como Jorge Canese nos han manifestado en entrevistas personales, que la pereza forma parte de uno de los rasgos de la idiosincrasia del paraguayo. Y han denominado a este fenómeno *kaigüetismo*, palabra formada a partir del término guaraní *kaigué*, que significa *ser perezoso*, entre otros sentidos, como hemos introducido anteriormente. Por diversas razones, el escritor paraguayo suele crear pocas obras; unas veces por desmoralización al no tener el necesario público lector; otras, por su escasa disposición a enfrentarse durante muchas horas a la creatividad literaria. En estas condiciones, prefiere el cuento, el teatro o la poesía a la novela, más costosa en horas de trabajo, lo que es causa de la escasa publicación de novelas en el país. Por otra parte, el lector no suele elegir la novela porque le exige una mayor dedicación de tiempo.

El *kaigüetismo* también tiene influencias regresivas para la investigación y la edición. No se busca la excesiva

profundización en el estudio de un tema o de un autor, de la misma forma que el editor se acomoda a buscar únicamente el público paraguayo, sin preocuparse por exportar las obras que edita al extranjero.

Consideración de la literatura como actividad no profesional.

Augusto Roa Bastos ha declarado en reiteradas ocasiones que no se siente un escritor profesional, en el sentido estricto de que pueda escribir a diario. Esta condición es general en casi todos los escritores paraguayos, pero no porque no puedan o no lo deseen, sino porque han de subsistir con oficios diferentes al de la escritura.

Si examinamos el anexo de la biografía de los autores estudiados en este trabajo, encontramos una nómina de los más dispares oficios: veterinario, periodista, funcionario, y, los menos, profesores. Con excepción de Augusto Roa Bastos, por sus ventas en el extranjero, ninguno vive de lo que publica; en realidad, publicar le puede llegar a costar dinero. Hemos observado que las cifras de ventas en Paraguay son de alrededor de doscientos ejemplares como media por edición. Con esta cifra es obvio que no puede haber escritores profesionales que vivan de sus libros publicados en exclusiva. Y ésta es una de las causas de que no haya una producción literaria más equiparable a la de otros países del Cono Sur.

La falta del sentido profesional de la obra literaria provoca cierta debilidad temática. En la creación de algunas obras prevalece la necesidad de desahogo del autor y su voz sobre los personajes y el argumento, lo que las hace obras de poca consistencia literaria. Con excepción de algunos intentos

no logrados de Raquel Saguier, Renée Ferrer o Guido Rodríguez Alcalá, no se aprecia en Paraguay la existencia de nuevos escritores profesionales que añadir a Augusto Roa Bastos.

Augusto Roa Bastos: ¿obstáculo o impulsor de la narrativa paraguaya?

Ninguna personalidad que esté relacionada con la literatura paraguaya niega la importancia que ha tenido Augusto Roa Bastos, a quien admiran por ser el autor paraguayo más loado y de más prestigio en todo el mundo. *Hijo de Hombre* sigue siendo considerada como una de las obras maestras de la narrativa paraguaya, y junto a las de Casaccia, una creación que marca el nacimiento de la novela paraguaya contemporánea de carácter universal. En cambio, muchos de los extranjeros que se han acercado a conocer el Paraguay, lo han hecho gracias a su obra.

Sin embargo, Roa Bastos es una figura que desata polémicas dentro de su país. Unos lo contemplan como un maestro y otros como un gran escritor, pero también como un hombre de difíciles relaciones individuales con el conjunto de autores de su país. Hay que recodar que Roa se inicia en la literatura en el grupo *Vy'a raity*[75] en el que se integraban personalidades de la cultura y de la poesía como Josefina Pla y Hérib Campos Cervera, que han influido mucho en la literatura paraguaya contemporánea. Sin embargo, su historia personal, sin entrar en su valoración, presenta algunos puntos de contradicción con la oficial canonizada.

[75]En guaraní, "el nido de la alegría".

En primer lugar, se ha afirmado generalmente que su exilio comienza en la dictadura de Morínigo con su expulsión después de la guerra civil del 47. Pero, en realidad, su marcha a Buenos Aires no surge del exilio político, sino de otras razones como la de su nombramiento como Segundo Secretario de la Embajada o su participación en una misión cultural junto al músico Sila Godoy en decretos firmados respectivamente por el dictador Higinio Morínigo y por el presidente Chaves; misiones a las que renunció posteriormente, a la segunda por motivos de salud[76]. Con Stroessner disfrutó de una beca de estudios en Europa para analizar los nuevos métodos de propaganda y difundir la cultura paraguaya en el exterior. El exilio de Roa Bastos se puede deber a circunstancias personales y culturales más que a las políticas, teniendo en cuenta sobre todo que seguía manifestando su amistad y agradecimiento al colorado Epifanio Méndez Fleitas y al jefe de policía, el coronel Esteban López Martínez, como se comprueba en algunas notas de prensa[77], con una retórica que roza la del fascismo –al primero lo declara "heredero del Mariscal de Hierro", Francisco Solano López–. La realidad es que Roa Bastos emigró a Buenos Aires en 1947 por decisión propia, donde residió hasta 1977.

Siempre se ha manifestado que estuvo contra Stroessner, pero cuando éste llega al poder, Roa Bastos publica en el diario *El País* del 20 de agosto de 1954 un poema épico con

[76]Ver el decreto 16016, p. 1301/1946, del Registro Oficial de la República firmado el 20 de octubre de 1946 por Morínigo, y los 18528 y 18529, p. 1036/1953 firmados por el presidente Chaves el 25 de junio de 1953. La renuncia de Roa Bastos por "inexcusables motivos de salud" según la nota de prensa, se contempla en la carta que remite al entonces Ministro de Hacienda, Guillermo Enciso, y que se publica en el diario asunceño El País el 28 de diciembre de 1953. En ella no cita ninguna circunstancia política que le impidiera aceptar la misión cultural y reintegrar al tesoro nacional el anticipo de dinero recibido.

motivo de la visita del general Perón a la capital paraguaya titulado **Eternamente hermanos**, con estrofas como las siguientes:

Stroessner y Perón sellan su abrazo
con la emoción creadora de los hombres
que vencen al destino
y hacen en la historia a golpes de verdades
vivientes como el himno de los hombres...

¡Venid y ved, pueblos del mundo, cómo
el peso de la espada es justiciero
cuando se yergue en defensa de la paz
y su eje de diamante
busca la vertical de la Esperanza...

En sus hombres soldados
en sus pueblos de paz, en su destino
común de patrias enlazadas,
Paraguay y Argentina están unidos
de corazón a corazón,
hermanos para siempre,
eternamente...!

Sin duda, Roa Bastos se exilió del Paraguay porque no se sentía cómodo en su país, pero su actitud contra los dictadores Morínigo y Stroessner no fue todo lo combativa como se nos ha pintado. En 1940 había trabajado en el Departamento Nacional de Propaganda del primero, y en 1955 Stroessner le encomendó una misión cultural en el extranjero[78]. El poema y la misión encomendada provocaron reacciones de repulsa en el Paraguay

[77] Ver "Del Poeta y Escritor Augusto Roa Bastos a Don Epifanio Méndez Fleitas" y "Del Señor Augusto Roa Bastos al Coronel Esteban López Martínez", publicados en el diario de Asunción, *La Unión*, respectivamente el 7 de julio y el 22 de agosto de 1953.

hacia el escritor, y la juventud del Partido Liberal paraguayo decidió publicar un manifiesto contra Roa Bastos, que finalmente no se llevó a cabo. En Buenos Aires, el poeta Elvio Romero intentó que firmara un manifiesto político contra la dictadura, hecho que Roa eludió de forma timorata. Romero escribió un poema titulado "Lápida para los artistas que traicionaron al pueblo", en clara referencia a Roa Bastos, pero eliminó una mención expresa al escritor al final del texto. Después de esta situación, los escritores veían con recelo las actitudes poco coherentes del autor.

Roa Bastos visitó el Paraguay durante la dictadura en varias ocasiones e incluso mantuvo correspondencia con el ministro del Interior de Stroessner, Edgar Ynsfrán. Así se mantuvo hasta que en 1982 fue expulsado cuando había acudido a Asunción a presentar el poemario de Jorge Canese, *Paloma blanca, paloma negra*. Las razones son confusas pero parece que a Stroessner le habían molestado algunas declaraciones suyas en el extranjero sobre la necesidad de una transición a la democracia en Paraguay. En ese año comienza el verdadero exilio político que dura hasta la caída del dictador.

Pero si sus actitudes políticas provocaron el recelo y el rechazo de su persona por algunos escritores, las polémicas literarias que sostuvo con algunos autores compatriotas consumaron su condición de personaje polémico dentro de su país. Por otra parte, algunos escritores paraguayos manifiestan repetidamente que no les ha prestado apoyo para difundir sus obras, cuando podía haberse convertido después de obtener el Premio Cervantes en el abanderado de la literatura de su país,

[78]Ver Decreto 1012 del Registro Oficial de 27 de enero de 1955 firmado por el propio Stroessner.

y que ha pretendido mantener el exclusivismo personal en el extranjero por repetir que no conoce la literatura de su país, ofreciendo la imagen de ser el único autor paraguayo que existe. En todas partes se valoran como virtudes, pero dentro de su país muchos escritores, admiradores suyos, lo rechazan como persona. Lo cierto es que la obtención del Premio Cervantes no sirvió para una mayor difusión de la literatura paraguaya.

Lo más interesante, por su sentido histórico, son las polémicas periodísticas que Augusto Roa Bastos sostuvo con algunos escritores de su país. En ellas el denominador común del debate es la existencia de tradición narrativa paraguaya y de una consistente literatura en prosa. La primera vez que, en 1970, afirmó la inexistencia de narrativa en el Paraguay, provocó una dura respuesta de Mario Halley Mora, aunque Roa razonaba con certeza que no existía una extensa tradición de obras narrativas en su país.

Sin embargo, las circunstancias eran diferentes en los años ochenta, cuando algunos hombres estaban esforzándose por acrecentar el nivel de la literatura paraguaya. Las palabras de Roa Bastos fueron examinadas minuciosamente, porque ya entonces se le acusaba de hablar en el extranjero sin poner mucho de su parte dentro de su país en la formación de editoriales o en la difusión internacional de las obras. La primera polémica de interés de los ochenta, y posiblemente la de mayor calidad, fue la que mantuvo con el escritor y editor Juan Bautista Rivarola Matto. Se produjo cuando la agencia de noticias argentina Saporitti le atribuyó a Augusto Roa Bastos unas declaraciones realizadas en el Tercer Encuentro Internacional de Escritores

celebrado en México, en las que afirmaba que Paraguay era el único país de América Latina que no contaba con literatura propia y que la única que existía era la "folletería".

La dureza de las palabras, reproducidas con la concisión habitual de los cables de noticias de las agencias de prensa, provocó la indignación de quien entonces era el líder editorial de la literatura nacional dentro de las fronteras paraguayas, quien se convirtió en portavoz de la mayor parte de los escritores que se encontraban dentro del país. Rivarola replicó a Roa Bastos aclarando que las condiciones particularmente difíciles en que se podía desarrollar la obra literaria, no era suficiente para negar su existencia, así como tampoco el que sea cuantitativa y cualitativamente inferior a la de otros países latinoamericanos, teniendo en cuenta además la dificultad que representaba para el paraguayo la solución del conflicto del bilingüismo castellano y guaraní en la formación de la conciencia nacional y social[79].

Rivarola pretendía valorar cuantitativamente la literatura de su país, sin entrar en la calidad de las obras, para responder a las afirmaciones genéricas de Roa Bastos. En apoyo de su idea, citaba los nombres de treinta escritores, entre los que incluía al propio Roa. Lanzaba la pregunta de si son escritores o folleteros, y advertía de las diferencias abismales de todos ellos, destacando la peculiaridad de que era el único país de América en el que tenía vigencia una literatura en una lengua originaria del continente.

Lo más destacable de la polémica es que Rivarola Matto hacía constar la existencia de escritores en Paraguay, frente a

la opinión de Roa Bastos, independientemente de su calidad, aunque para que fueran reconocidos necesitaran más estudios críticos sobre sus obras que los que escasamente se habían realizado hasta la fecha.

Las afirmaciones de Rivarola Matto, curiosamente, no provocó ninguna respuesta inmediata de Roa Bastos. Quien intervino en la polémica fue el historiador Ricardo Caballero Aquino, profesor paraguayo de la Universidad de Maryland de los Estados Unidos, que arremetió en un artículo titulado "El *dilettante* como intelectual" contra la "jauría nacional que está permanentemente al acecho de alguien con opiniones como Roa Bastos"[80]. Las afirmaciones del historiador suscitaron la respuesta de Rivarola en favor de la libertad de opinión, y el alegato de que ello no significaba ni faltar al respeto ni integrar una jauría de lobos. Caballero Aquino transcendía las opiniones literarias al ámbito de la conducta social intolerante de la dictadura, mientras que Rivarola las restringía al ámbito de la creación artística.

Por ello, el escritor publicó dos artículos más en los que trató de demostrar la existencia de la literatura paraguaya[81]. En el titulado "Historia y literatura en Paraguay" comenzaba dando por supuesto el hecho de que el Paraguay tenía una literatura propia, como lo demostraba la cantidad de obras publicadas, aunque otro asunto fuera su valoración. Sin embargo, caía en la superficialidad crítica cuando afirmaba que ningún país de América Latina había tenido literatura hasta la

---

[79]Juan Bautista RIVAROLA MATTO: "¿Roa Bastos folletero?". Asunción, *Hoy*, 7 de marzo de 1982.
[80]Ricardo CABALLERO AQUINO: "El dilettante como intelectual". Asunción, *ABC Color*, 13 de marzo de 1982.

independencia porque los escritores relevantes de la época colonial pertenecían a la castellana. Más aproximado se encontraba cuando establecía la particularidad que provocaba el primer gran retraso de la literatura paraguaya: mientras en otros países los escritores pertenecían a las clases dominantes que tenían la posibilidad de educarse y ocuparse de ella, en el Paraguay la revolución de la independencia conspiró contra la escritura, porque la oligarquía hispano-criolla y el clero, los grupos sociales más cultos, perdieron toda influencia económica y política, y el aislamiento que impuso Francia pervivió hasta que Argentina reconoció la independencia del país en 1852, después de la batalla de Caseros. Así, el esfuerzo del país por el desarrollo cultural fue importante –según Rivarola Matto– pero la Guerra de la Triple Alianza lo truncó. Añadía que escritores como Natalicio Talavera sentaron las bases de la literatura nacional, pero la historia les obligó a que las letras estuvieran a disposición de los acontecimientos y de la política. Aunque no hubiera alcanzado los niveles de los países vecinos, subrayaba que se podía estar orgulloso de ella viendo las vicisitudes y penurias por las que había pasado el pueblo paraguayo.

Rivarola justificaba con la realidad histórica el anacronismo de la literatura paraguaya, pero arremetía contra la idea de inexistencia aludida por Roa Bastos. Quizá éste no fue explícito en sus afirmaciones, y se refería a la debilidad temática y a la falta de continuidad que permitiera la formación de un corpus con tendencias, sin buscar una

[81] Juan Bautista RIVAROLA MATTO: "Historia y literatura en Paraguay", Asunción, *Hoy*, 26 de marzo de 1982; y "La literatura paraguaya existe", Asunción, *Hoy*, 31 de marzo de 1982.

explicación histórica. Lo cierto es que el segundo artículo de Rivarola, "La literatura paraguaya existe" incidía en el tema para desmentir a otros críticos defensores de la idea del anacronismo, como Francisco Pérez-Maricevich y José Andrés Cardozo. Resumiendo el artículo, Rivarola establecía las siguientes causas del retraso de la literatura paraguaya: a) la aparición tardía porque no existió la imprenta hasta 1845 y hasta ese año sólo circulaban manuscritos; b) la discontinuidad por las guerras y revoluciones, como la de 1947; y c) el aislamiento que impidió que se formara una capa social suficientemente culta y numerosa para sostener la literatura, lo que provocó que los escritores fueran sobre todo políticos, historiadores y poetas de circunstancias. Con estos precedentes, la literatura de ficción sólo tuvo tímidos engendros, y no pudo ser cuantitativamente rica, aunque existieran algunas grandes novelas, y hasta la década de los cincuenta no hubo escritores reconocidos internacionalmente.

Es conocido el esfuerzo que Rivarola Matto estaba realizando por la literatura de su país en esos años. Había sido el primero en crear una editorial con continuidad, algo difícil durante la dictadura, NAPA, y probablemente era quien mejor conocía el estado de la literatura de su país en el momento de la polémica. Y por su esfuerzo económico y físico, replicó a las declaraciones de Roa Bastos, a lo que podía ser entendido como un intento de obstaculizar su trabajo incipiente; el primer intento editorial literario coherente dentro de Paraguay. En el fondo, Rivarola estaba reprochando al autor de más prestigio internacional el que pusiera trabas con sus declaraciones a un momento crucial para la literatura

paraguaya, en lugar de intentar ayudar a los escritores compatriotas desde el extranjero.

El día 12 de abril, Roa publicó una carta al director del diario *Hoy* donde desmentía las afirmaciones que se le habían atribuido alegando que habían sido tergiversadas. Las tacha de pueriles y que sólo dijo que la literatura narrativa había comenzado hacía medio siglo con los relatos de la Guerra del Chaco de Valdovinos y Villarejo, y luego con Casaccia, "puesto que los aislados intentos anteriores de José Rodríguez Alcalá y Juan Stefanich (las novelas *Ignacia* y *Aurora* respectivamente) no habían alcanzado a fraguar hitos inaugurales"[82]. Roa añade que en narrativa hay excelentes textos, pero que éstos no conforman un sistema, un cuerpo orgánico como el de la poesía o el de la literatura ensayística, y que la producción se adscribía al sistema de la "folletería", sin ánimo peyorativo, por lo que es una narrativa aún en formación. En suma, Roa reconocía las circunstancias en que se desarrollaba la narrativa paraguaya a lo largo de la historia del país, y en el fondo con las mismas afirmaciones de Rivarola Matto.

Todo hubiera quedado en un malentendido periodístico si Rivarola Matto no hubiese vuelto a publicar un comentario en el que manifestaba que había dudado de la certeza de las declaraciones del cable de la agencia Saporitti, porque "eran disparates" y "contradecían lo que Roa había sostenido siempre"[83]. Hay cierta ironía en las palabras de Rivarola. Finalmente, quien queda en entredicho es Ricardo Caballero Aquino, por haber aprovechado la misma por salirse de las

[82]Carta publicada en el diario asunceño *Hoy* el 12 de abril de ese mismo año.
[83]Juan Bautista RIVAROLA MATTO: "Una carta de Roa Bastos". Asunción, *Hoy*, 17 de abril de 1982.

circunstancias exclusivamente literarias. Con la carta de Rivarola finaliza la polémica que había enriquecido la conciencia del aficionado a la literatura, y que fue una reflexión sobria sobre el estado de la narrativa en el Paraguay.

En agosto de 1982 la polémica se reanuda. Esta vez con Mario Halley Mora, pero no tiene gran importancia, si tenemos en cuenta las rivalidades políticas del momento. Pero unos años después, en 1989, cuando ya había caído Stroessner, Roa acababa de volver al Paraguay por primera vez desde 1982 y el país se encaminaba al camino de la reconciliación y la vuelta de los exiliados políticos, la problemática volvió a plantearse en términos más duros e incluso personales entre Augusto Roa Bastos y Carlos Villagra Marsal, amigos entonces.

En 1989 la narrativa había entrado en auge y en pocos años se habían publicado casi más novelas que en toda su historia. Habían surgido nuevos autores y editoriales con una labor continua. Pero se seguía afirmando de cara al exterior que no existía un *corpus* de literatura de ficción, en número y cronología suficiente, afirmación sostenida fundamentalmente por Roa Bastos[84]. A esta idea responde Carlos Villagra Marsal en un artículo publicado en el diario *Hoy* el día 10 de septiembre

---

[84]Los artículos que se cruzaron Augusto Roa Bastos y Carlos Villagra Marsal son los siguientes en orden cronológico (el primero los publica en el diario *Última Hora* y el segundo en *Hoy*):

Carlos Villagra Marsal: "Variaciones sobre narrativas del Paraguay". 10 de septiembre de 1989.

Augusto Roa Bastos: "La tradición narrativa en el Paraguay" (I y II), 16 y 17 de octubre de 1989.

Carlos Villagra Marsal: "La única, obligada respuesta" (I, II, y III), 22 y 29 de octubre y 5 de noviembre de 1989.

Augusto Roa Bastos: "Tradición narrativa, segunda serie" (I y II), 24, 25 y 26 de octubre de 1989.

Carlos Villagra Marsal: "Carta de Augusto Roa Bastos", 17 de diciembre de 1989.

Augusto Roa Bastos mantiene sus ideas incluso en la actualidad a pesar de la evolución cualitativa y cuantitativa de la narrativa paraguaya. En junio de 1998 afirmó lo siguiente: "No existe la literatura paraguaya: hay sí unos libros, pero no un sistema literario. La novela prácticamente no existe y la poesía tampoco". Para él, "hay unos libros, pero no un sistema literario", sin especificar qué elementos tendrían que formar un sistema

de 1989. Villagra se refiere solamente a las afirmaciones, entre ellas, la del autor más representativo del país, y trata de demostrar el estado actual de la narrativa paraguaya, como se revela en el siguiente párrafo:

> En este país, se asegura, no existe un **corpus** de literatura de ficción, vale decir que carecemos de un número y una cronología suficiente de textos de ajuste de una **tradición**, o sea de una parcela nutricia, una generosa levadura que actúe al propio tiempo de techumbre y tierra firme de los narradores paraguayos de generaciones próximas, a partir de la última década del milenio.[85]

Villagra, contra la afirmación de la inexistencia, lanza los siguiente argumentos:

a) El sustrato cultural paraguayo también queda integrado por las obras literarias importantes de la cultura universal.

b) La tradición oral cuentística paraguaya, tanto guaraní como mestiza, es un terreno aún por explorar.

c) El creador no tiene fronteras.

d) El argumento más directo es la cita de treinta y nueve escritores que han publicado en castellano cuentos, novelas cortas o novelas. Entre las obras de estos autores la calidad es dispar como la de cualquier país, pero lo cierto es que son cien libros los que se han publicado en veinticinco años.

Villagra reconoce que discute con uno de sus maestros preferidos, su hermano mayor y su amigo, y en principio no

---

literario, y favoreciendo interesadamente su mitología personal biográfica. En Asunción, *ABC Color* (26-6-98), p. 5.

[85]Carlos VILLAGRA MARSAL: "Variaciones sobre narrativas del Paraguay". Asunción, *Hoy*, 10 de septiembre de 1989, p. 15.

trata de iniciar ninguna ardua polémica sino de suscitar la reflexión.

Si Roa Bastos no replica rápidamente a Rivarola Matto en 1982, en esta ocasión sí lo hace. Publica dos artículos extensos en el diario *Última Hora* como contestación, aunque niega que lo sea o que intente refutar una opinión, ya que pretende realizar una aproximación a la reflexión. Lo cierto es que la dureza y el ataque personal a Carlos Villagra Marsal sorprendió a todo el mundo, incluso porque en el fondo estaban algo de acuerdo cuando ambos se referían a las circunstancias históricas que impidieron un florecimiento de la narrativa. Algunos rumores afirman que en el fondo había circunstancias de pugna por un lugar destacado en el ámbito cultural de la política, teniendo en cuenta que Villagra era liberal y Roa Bastos simpatizaba en cierta medida con una fuerza que luego sería Encuentro Nacional, la que surge de los descontentos de los partidos tradicionales paraguayos. Lo único de cierto que se comprueba es que la polémica no tiene el alto valor de la que Roa mantuvo con Rivarola, pero demuestra que en los primeros tiempos de la transición política paraguaya se pagaron las consecuencias de la falta de reflexión científica sobre la narrativa, y la cuestión acabó en un cruce ingenioso pero con alusiones personales muy despectivas.

Roa Bastos intenta en un principio convencer al lector apoyándose en preceptos establecidos en décadas anteriores por críticos como Roque Vallejos y Josefina Pla para atestiguar la falta de un *corpus* de narrativa en el país. Sin embargo, pronto arremete contra la retórica de Villagra. Roa habla de mediocridad del artículo de su nuevo rival y abandona el objeto

principal de la polémica al final de su primer artículo dejando paso a argumentos personales y no científicos. Trata de justificar la falta de un sistema de narrativa y la discontinuidad de las publicaciones, algo cierto, pero sin aportar una solución válida cuando se estaba afirmando el *boom* editorial paraguayo desde mediados de los ochenta. Lo interesante es que Roa intenta como él mismo afirma, "quebrar el tabú etnocentrista", lo que hubiese logrado si no llega a despreciar con cinismo algunos argumentos de Villagra.

La polémica podría haber resultado interesante: etnocentrismo cultural frente a autocrítica. Pero todo desembocó en un cruce de descalificaciones. De hecho, en la respuesta de Villagra hay una defensa de postulados personales ante las acusaciones personales que Roa le había vertido en sus anteriores artículos. El día 29 de octubre, el autor de *Mancuello y la perdiz* sostiene que las afirmaciones de Roa no pueden ser coherentes porque sostiene que desconoce lo que se escribe en Paraguay, y si se desconocen los textos, no se puede realizar esa afirmación.

Un aspecto de interés en relación con la discusión es la entrada en ella de Mario Halley Mora[86]. Desde el principio, el autor toma partido por Carlos Villagra, y le indica a Roa que para ver si existe una tradición de narrativa en el país solamente ha de pasar una tarde en la librería Comuneros de Asunción, y que su desconocimiento en el exterior no tiene que ser inexcusablemente síntoma de su calidad, una referencia que esconde alusiones muy firmes. Halley Mora es más explícito cuando afirma que el no transcender al exterior no es el

resultado de una tabla de valores estéticos, sino de circunstancias concretas, especialmente la falta de mercados que sí tienen Perú, Argentina, Chile o Colombia, y que si Casaccia, Elvio Romero o el mismo Roa no se hubieran ido, hoy serían solamente valores locales. Halley Mora resume sus ideas en que hay desconocimiento y no inexistencia, hecho a todas luces más real en esta época.

La polémica de Roa con Rivarola, a pesar de ser más breve y de haber tenido menos seguimiento del público lector, posee mayor profundidad. La que establece con Villagra es extensa, retoricista, pedante en la abundancia de datos gratuitos al tratar ambos de ilustrar sus afirmaciones con comparaciones inconsistentes con el resto de la narrativa latinoamericana, y, sobre todo, enturbia la transición cultural que comienza con la reconciliación de los escritores exiliados con su país después de la caída de la dictadura. Finaliza con un último artículo de Villagra, en el que reproduce fragmentos de una carta que le dirigió personalmente Roa para intentar restablecer la amistad, cuando ya era algo imposible después de las acusaciones personales de los artículos.

En estas polémicas subyace el problema de la continuidad de la publicación de obras y de la dedicación de los autores a la escritura, pero es quizá de lo que menos se discute con profundidad. Los artículos de Villagra y Roa acaban siendo demostraciones de exhibicionismo intelectual que no necesitaban. Ello supuso la ruptura de una amistad entrañable y el desprecio de muchos autores paraguayos que aún creían ver en Roa Bastos a la figura que, habiendo acabado de conseguir el

[86] Mario HALLEY MORA: "Valga la intromisión". Asunción, *El Diario* (11-11-1989) .

Premio Cervantes, podría haber abierto el camino de la difusión nacional e internacional, hecho que no se ha producido en ningún momento. Por otra parte, Roa Bastos cita a autores anteriores a la década de los setenta, obviando que después se han escrito más obras narrativas que en toda la historia del país, lo que debilita sus afirmaciones, que en el fondo bien justificadas podrían pasar como ciertas hasta esos años. Él mismo ha participado en consejos editoriales y actividades culturales gubernamentales a partir de la transición a la democracia que contradicen su afirmación de no conocer la literatura de su país por la falta de tradición.

Las relaciones personales de los narradores paraguayos con el autor de más prestigio del país se debilitaron aún más con esta polémica, y la figura de Carlos Villagra Marsal llegó a salir fortalecida por la defensa que hizo del trabajo silencioso y muchas veces sin gratificar que realizan los autores, teniendo en cuenta que Roa Bastos había negado de hecho su existencia. Sigue siendo el maestro de muchos de ellos, pero no el hombre a quien hay que imitar, lo que dificulta los cauces de difusión de la narrativa paraguaya en el exterior. Roa Bastos no menciona nunca ningún nombre de autores y obras de su país en el exterior, e incluso en algunas conferencias ha afirmado que no conoce lo que se escribe en su país. Silencia los nombres de los autores en el contexto internacional, posiblemente para acrecentar su propio prestigio, cuando es miembro del consejo de una de las editoriales más importantes, *El Lector*, que suele ser la que más novelas publica. Así, sus contradicciones y actitudes le impiden ser el divulgador más importante de la literatura de su

país cuando está en condiciones de serlo, por ser el autor más importante que el Paraguay haya dado hasta ahora.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

1.3. FENÓMENOS DE LA NARRATIVA PARAGUAYA POSTERIOR A 1980.

A partir de los años ochenta la narrativa paraguaya ha progresado de forma cualitativa y cuantitativa. Esta afirmación viene avalada por diversos fenómenos estrictamente literarios y las características comunes de las obras publicadas durante estos años. En principio, estos la década y media que tratamos en este trabajo presenta un corpus de obras narrativa sensiblemente superior al del siglo y medio anterior, superándose una de las características de la historia de las letras paraguayas: la discontinuidad de publicaciones, lo que conduce a la falta sistematicidad y coherencia del conjunto.

Este aumento de obras es motivado por la proliferación de editoriales que publican habitualmente desde esa fecha. Los autores paraguayos, puesto que hay editoriales, publicarán más a menudo, además de que los nuevos creadores aprecian cerca la posibilidad de publicar sus trabajos. Ejemplo de ello es la cantidad de obras editadas por los escritores que habían publicado anteriormente, y la regularidad con la que han visto la luz sus trabajos, no como sucedía anteriormente. Mario Halley Mora ha presentado cuatro novelas y varios libros de relatos desde 1987, y hasta Jesús Ruiz Nestosa ha vuelto a lanzar una novela en 1995, cuando la última publicada había visto la luz en 1982. El mismo Augusto Roa Bastos ha publicado cuatro novelas desde 1992 hasta la 1995, el doble de las que había editado desde 1960, el año de aparición de *Hijo de hombre*.

Así, pues, desde los años ochenta venimos asistiendo a tres fenómenos importantes: la consolidación de la novela en Paraguay, donde aparecen más que en toda su historia, la proliferación de mujeres en la narrativa femenina, sin tratarse de casos aislados o de familias como la de los Rodríguez Alcalá o Chaves (hoy se puede citar el nombre de más de treinta narradoras), y el repliegue del tema rural, porque los narradores optan por unos géneros más actuales, incluso la ciencia-ficción, lo que significa la incorporación progresiva de la narrativa paraguaya a las corrientes literarias universales. Aún han de pasar algunos años para que se sedimente el proceso al que estamos asistiendo actualmente, y se expandan algunos géneros de actualidad como el policíaco, ausente hasta ahora en el Paraguay salvo algunas aproximaciones. Pero lo importante es que podemos argüir que actualmente la narrativa paraguaya ha alcanzado un número de publicaciones y de tendencias ya próximo a otros países, y no hay que olvidar que estamos ante uno de los procesos literarios de evolución más rápidos de los vividos en América Latina durante este siglo. Vamos, en suma, a examinar, en primer lugar, aspectos socioliterarios referentes al mundo editorial y a los talleres de creación por la importancia que presentan en el desarrollo de la narrativa en el Paraguay, y como ejemplos de los intentos de creación estructuras culturales, concretamente literarias, en un país donde anteriormente apenas habían existido, o, en el caso de haberlas, estaban orientadas desde el poder o desde personalidades llegadas desde Europa principalmente.

1.3.1. INTRODUCCIÓN.

Al abordar el hecho literario de cualquier país podemos partir de la consideración que Robert Escarpit tiene del mismo:

> El hecho literario se nos presenta según tres modalidades principales: el libro, la lectura, la literatura. En el lenguaje corriente empleamos a menudo estas palabras indiferentemente. De hecho, las tres nociones sólo se sobreponen parcialmente y sus límites son muy imprecisos.[87]

Centrándonos en nuestro tema, el hecho literario en el Paraguay actual es la proliferación de instituciones del mundo social del libro. Ello tiene unas causas concretas que se engloban en dos campos concretos: el *social*, aspectos externos que permiten la publicación y difusión de las creaciones, y el *individual*, el que pertenece al mundo del escritor y al lector.

Muy influidos por ambiente foráneos, los jóvenes de finales de los sesenta, mientras estudiaban, recogieron el espíritu de rebeldía juvenil, y comenzaron a luchar contra la dictadura de Stroessner. Las generaciones de escritores que nacieron durante la década de los cuarenta y de los cincuenta, han sido más abiertos a la universalidad y han ido superando ampliamente el nivel cultural de las anteriores, aunque la crítica literaria, en general, no lo haya conseguido. De ahí que el ambiente sociocultural de la juventud paraguaya fuera el propicio para el desarrollo de la creación literaria desde los setenta, y de elementos como editoriales, talleres, revistas y tertulias, a pesar de la represión del régimen dictatorial.

Desde los ochenta es más fácil apreciar las causas externas a la producción del texto, que ayudaron a este impulso: mayor número de editoriales, creación de nuevos talleres literarios, y en particular los destinados al cuento,

mayor libertad por la decadencia y caída final de la dictadura de Stroessner, mejor formación cultural de los escritores y su apertura hacia el exterior, y las masivas convocatorias de concursos que permitían que los nuevos autores puedan tener alicientes para escribir y publicar sus trabajos. En ellos vamos a centrarnos.

1.3.2. EL *BOOM* EDITORIAL.

Antes de los ochenta, los autores paraguayos debían buscar la publicación de sus obras en el extranjero, en especial en Buenos Aires, autofinanciarse la obra –aunque esto sigue ocurriendo–, o esperar a la convocatoria de un concurso literario que financie la publicación, como ocurrió en 1964 con el del diario de Asunción *La Tribuna*. Era extraño que surgiesen nuevas editoriales, y, casi siempre, quien había escrito una obra solía recurrir a la autofinanciación o a la publicación seriada en la prensa. Proyectos como Emasa fueron efímeros, y la narrativa no tenía tantas posibilidades de publicación como la poesía, hecho motivado fundamentalmente por la carestía de la edición de un libro en prosa, en general bastante más extenso que uno de poesía. Hemos de tener en cuenta la imposibilidad real existente de amortizar los costes de la edición por el escaso número de compradores de libros.

En la década de los sesenta hubo proyectos editoriales como los auspiciados por las revistas *Alcor* y *Criterio*, cuyas publicaciones fueron de poesía, muchas de ellas enfocadas como forma de protesta cultural. Lo cierto es que si generalmente se

---

[87]Robert ESCARPIT*: Sociología de la literatura*. Barcelona, Oikos-tau, 1971, p. 17.

ha valorado la literatura de los escritores paraguayos exiliados como de superior calidad a la de los que permanecían en el país, se debe, entre otras razones como la posibilidad de mejorar la formación cultural, la falta de limitaciones y de la autocensura impuestas por la dictadura y el mayor anhelo de universalidad, a unas más ricas posibilidades de publicar, sobre todo los que se encontraban en Buenos Aires, como Casaccia, Roa Bastos, Carlos Garcete y Lincoln Silva. El mejor ejemplo es el de Augusto Roa Bastos, quien se integra en los ambientes literarios bonaerenses y desde ellos consigue acercarse al mundo editorial, hecho que se consuma cuando en 1959 gana el premio internacional de novela promovido por la Editorial Losada con *Hijo de Hombre*.

El obstáculo de la edición comienza a no ser tan estricto cuando en 1980 aparece el primer proyecto de edición de obras narrativas en el Paraguay que iba a tener una actividad regular: la colección "Libro paraguayo del mes" de la **Editorial NAPA**. El creador de esta editorial fue el también escritor Juan Bautista Rivarola Matto, una de las personalidades más influyentes en el ambiente literario del país hasta su fallecimiento en 1991. La editorial comienza cuando Rivarola Matto edita en julio de 1980 un libro en guaraní –*Karai Rei oha'a ramo guare tuka'e kañy*, en español *De cuando caraí rey jugó a las escondidas*– y aprecia que es posible crear una editorial que estimule la creación. Pensaba que el autor podía tener esperanzas de verlas publicadas, porque, en ese momento, la ausencia de editoriales eliminaba el incentivo necesario para la producción de textos. En ese momento, Rivarola Matto decide crear la colección con la intención de publicar una obra

narrativa paraguaya cada mes. El primer libro de la colección se edita en septiembre de ese año, *El contador de cuentos* de Jesús Ruiz Nestosa. Acabado el año de 1980, había cinco libros en la colección. El editor había cumplido con su promesa[88].

Cuatro meses más tarde, el veintiocho de junio de 1981, Juan Bautista Rivarola Matto volvía a publicar otra carta dirigida a los escritores paraguayos en este suplemento cultural, para continuar la labor de difusión de su editorial. En ella se dirigía directamente a los escritores para animarlos a enviar sus trabajos a la editorial, exponiendo las condiciones de publicación, las citadas anteriormente en lo básico, añadiendo que percibiría el diez por ciento de las ventas.

Juan Bautista Rivarola Matto lograba que nuevos autores publicaran por primera vez, vertebrando la idea de que era posible crear una editorial en Paraguay con continuidad de publicación. Y obtenía ingresos extraliterarios, como la inclusión de páginas publicitarias en las últimas páginas o la colaboración desinteresada de algunas personas en la creación o en la distribución de las obras. En su último ejercicio, la colección funcionaba con un sistema regular de suscripciones, incluso con algunas universidades de América y Europa. Cuando la colección "Libro paraguayo del mes" estabilizó sus publicaciones, comenzó la de "NAPA poesía", donde se llegaron a incluir algunas obras importantes como *Follaje del tiempo* de Josefina Pla y *Leviatán* de Guido Rodríguez Alcalá.

---

[88] El primer documento de la parte I del Anexo III reproduce la carta de Juan Bautista Rivarola Matto publicada el 15 de febrero de 1981 en el diario *ABC Color*, donde traza las líneas, fundacionales y de publicación, de la editorial.

En principio, la editorial estaba destinada a la publicación de obras de narrativa, como indica su título formado a partir de las iniciales de narrativa paraguaya. Sin embargo, pronto, ante la carencia de trabajos originales, Juan Bautista Rivarola Matto decidió publicar algunos ensayos y acabó incluyendo volúmenes de teatro, con lo que se rompía el propósito inicial de la editorial, pero no el espíritu que intentaba imponer el editor[89].

De esta relación se extraen varias conclusiones. La primera es el carácter heteróclito de lo publicado. Hay ensayos, poesía, teatro, memorias, y narrativa; todos los géneros. En poesía solamente aparece publicada la obra de José Luis Appleyard, *Tomado de la mano*. En teatro está la antología de teatro breve, y *Tres obras y una promesa* del mismo editor. La prosa fue el género más habitual, fuera ensayo o narrativa. Destaca el gran número de obras que pertenecen al subgénero de las memorias, sobre todo militares como las de Arturo Bray o Amancio Pampliega, las cartas de Casaccia a su hermano, importantes para entender su obra, biográficas como la de José de la Cruz Ayala o la de Gustavo Sosa Escalada, semblanzas como *Paraguayos de otros tiempos* de Arturo Alsina, la prosa política de O'Leary y Natalicio González, y el ensayo antropológico de Miguel Chase Sardi. Hay pocas novelas y bastantes relatos de cuentos, y escasas obras narrativas de las publicadas fueron de autores que editaban por primera vez un libro en este género, contraviniendo la intención inicial de Rivarola. Sólo Osvaldo González Real, Alcibiades González Delvalle, Tadeo Zarratea y

[89] El segundo documento de la primera parte del Anexo III es una relación completa de las obras que publicó la **Editorial NAPA** en su colección "Libro paraguayo del mes". Se puede contemplar en ella el carácter variopinto

Hugo Rodríguez Alcalá. De los veintisiete volúmenes publicados, solamente cuatro obras son de narradores noveles, y entre ellos Rodríguez Alcalá, cuyos relatos eran ya suficientemente conocidos, lo que es un bagaje muy distinto del pretendido en principio. Sin embargo fue importante que Juan Bautista Rivarola Matto impulsara la publicación de la primera novela en guaraní: *Kalaíto Pomberto* de Tadeo Zarratea. Es uno de los acontecimientos más destacados de la narrativa paraguaya actual. Fue la primera obra de la colección que llegó a agotarse casi completamente, incluso antes de desaparecer la editorial. Era una de las intenciones del editor, como la de recoger recopilaciones de testimonios históricos de personalidades paraguayas y ensayos antropológicos.

Pero la empresa tampoco consiguió llegar a integrarse en los circuitos de distribución editorial de los países latinoamericanos vecinos, siendo esta circunstancia uno de los principales fracasos. La editorial atravesó problemas económicos casi desde el principio. El proyecto era ambicioso y Juan Bautista Rivarola Matto, de personalidad bohemia, era un buen impulsor, pero los autores no cobraban los derechos económicos prometidos, lo que motivó que muchas veces el propio editor publicara sus obras para intentar recuperar un capital que cada día menguaba. La mayor parte de los creadores que aún viven, manifiestan que no cobraron toda la cantidad prometida por la cesión de sus obras. Ello provocó la colección que dejara de publicarse en junio de 1983, por la quiebra absoluta de la editorial, y la falta de apoyo institucional. La dictadura de Stroessner, que no veía mal la labor al

---

y heterogénero de las publicaciones.

principio[90], comenzaba a recelar de un proyecto cultural que comenzaba a consolidarse. Unos años más tarde, en 1986, Juan Bautista Rivarola Matto retomó el proyecto y publicó su novela histórica *Diagonal de sangre*, lo que quedó más como un deseo de reanudar algo que ya carecía de viabilidad, entre otras razones porque comenzaban a surgir nuevas editoriales.

A pesar de todo, NAPA demostró que era posible ejercer en Paraguay el negocio editorial, y que había un público anónimo, que, aun minoritario, era capaz de comprar obras; no en exceso, pero suficientes para alentar un mercado hasta entonces inexistente. El proyecto de NAPA sirvió para articular voluntades alrededor del mundo del editorial.

Ediciones Comuneros, bajo el auspicio del librero Ricardo Rolón, fue un proyecto no tan importante ni tan ambicioso como el de NAPA, pero que con publicaciones escasas logró una buena aportación de obras. En 1980 editó *Anales del descubrimiento población y conquista del Río de la Plata* de Ruy Díaz de Guzmán. Sin embargo, sus publicaciones han sido esporádicas por el coste que representa la edición para una pequeña librería. Aun así, ha impulsado creaciones importantes de la narrativa paraguaya como las ediciones posteriores a la primera de *La quema de Judas* y *Los hombres de Celina* de Mario Halley Mora, la primera de *Manuscrito alucinado (Las mujeres de Manuel)* del mismo autor, y *Desde el tiempo que vivo* de José Luis Appleyard (1993), entre otras.

Otras editoriales han sobrevivido con dificultades, y de vez en cuando logran publicar algún volumen. Es el caso de

[90]Hay que recordar que el régimen se aprovechó publicitariamente de la publicación de la primera novela en guaraní en la editorial, hecho que contrariaba al autor y al editor.

Ediciones Criterio, la editorial de la revista del mismo nombre, donde Juan Manuel Marcos publica en 1977 su breve ensayo *El ciclo romántico-modernista en el Paraguay*. Desde 1980 han aparecido en ella títulos como *Quince ensayos* de Hugo Rodríguez Alcalá, *Cuentos decentes* de Guido Rodríguez Alcalá, y *Tierra mansa* de Lucy Mendonça de Spinzi.

Algunos autores siguen con la costumbre de crear sus propias editoriales para publicar sus trabajos. Es el caso de Juan Francisco Bazán, quien impulsa la **Editorial Curupí**, donde ven la luz sus *Cuentos* y su obra autobiográfica *La muerte de mi padre*; de Manuel E. B. Argüello, quien crea **MEBA** con el acróstico de su nombre y apellido para publicar sus cuentos; y de José María Gómez Sanjurjo, quien lanza su novela *El español del almacén* en la editorial **Alfa**. Otros siguen recurriendo a la autoedición, como Nidia Sanabria de Romero con *Tierra en la piel* (1984), no sólo en el campo de la narrativa sino en el de los otros géneros o en el de la historia. A la vez, alguna editorial especializada en poesía publica alguna obra narrativa aislada, como **Ediciones La República**, en cuyo catálogo figura *La catedral sumergida* de Augusto Casola. El mismo Mario Halley Mora tuvo que crear la editorial **NB** para poder publicar *Memoria adentro* y *Los habitantes del abismo*.

Ciertos talleres literarios publican las obras de sus integrantes. El más singular es el **Taller Manuel Ortiz Guerrero**, donde se crea la editorial del mismo nombre, que edita la primera novela de Santiago Dimas Aranda, *La pesadilla*. Ha venido publicando irregularmente hasta 1993, cuando este mismo autor incluye en su catálogo *Medio siglo de agonía*. Algunos autores de este taller se han integrado en editoriales

nuevas, como Moncho Azuaga, quien publica *Celda 12* en **Ñandereko**.

La conclusión es que a principios de los años ochenta el panorama editorial, aunque se va desarrollando, especialmente con NAPA, lo hace muy lentamente hasta que en 1984 aparecen dos editoriales nuevas, Ediciones Mediterráneo y Araverá. En ese año, una tercera más antigua, comienza a publicar obras narrativas, la **Editorial Arte Nuevo**, que edita *El séptimo pétalo del viento* de Rubén Bareiro Saguier, y en 1987 *La isla sin mar* de Juan Bautista Rivarola Matto. Esta editorial publica posteriormente *La incógnita del Paraguay y otros ensayos* de Hugo Rodríguez Alcalá, *Entre el sexo... y el seso...* de Verónica Bassetti, la primera obra narrativa de Jorge Canese, *¿Así-no-vale?*, *Hojas sueltas* de Rafael Nasta, *Arto cultural y otros cuentos* de Moncho Azuaga, y la primera edición de la novela de Renée Ferrer *Los nudos del silencio*.

Ediciones Mediterráneo (1984) viene a llenar el vacío editorial que NAPA ha dejado. Ésta editorial comienza a destacar porque ha rescatado novelas y libros de cuentos que habían permanecido en el cajón de la mesa de los escritores desde años atrás. Son dos obras premiadas en el Concurso Hispanidad del año 1976 las primeras: *El amor y su sombra* de Santiago Dimas Aranda y *La sangre y el río* de Ovidio Benítez Pereira. Aparecen también *Arturo y* Beatriz de Alfredo Rojas León y algunas obras de José R. Zubizarreta Peris, un autor de novelas comerciales de intriga médica al estilo de Robin Cook. Anunció la publicación de algunas obras como los cuentos de Francisco Pérez-Maricevich, inéditos aún, pero en 1986 rescató a un autor del ciclo de la guerra del Chaco que había sido

olvidado: José Santiago Villarejo. En suma, durante estos años, Mediterráneo se dedicó sobre todo al rescate de algunos autores con novelas inéditas, aunque también publicó a noveles como Elly Mercado de Vera, y trabajos críticos como los *Escritos paraguayos* de Raúl Amaral.

Araverá fue una editorial bastante efímera, con irregularidad en la publicación, pero importante porque otras personalidades literarias reiniciaban el proyecto que en mente tenía Juan Bautista Rivarola Matto con NAPA. En 1984, Carlos Villagra Marsal, que había conseguido llevar adelante la editorial de poesía más importante que haya habido jamás en Paraguay, **Alcándara**. En ella se publicaron sesenta obras de autores paraguayos célebres y noveles, demostrando que era posible ganar dinero con una editorial. Poco después, Villagra Marsal fundó junto a Antonino Páez la editorial **Araverâ**, destinada a libros en prosa. Sobrevivió hasta 1987 con cinco obras de cuentos publicadas. Tenía el mismo objetivo que Alcándara, pero en el campo de la narrativa. Sin embargo, la proliferación de editoriales la dejaba en un lugar de difícil competencia. Durante su existencia, publicaron por primera vez autores de importancia en la narrativa paraguaya actual, como Helio Vera, *Angola y otros cuentos*, y Roberto Thompson, junto a otros ya editados como Rodrigo Díaz Pérez y Sara Karlik, quienes no habían podido publicar hasta entonces un libro en su país. Aunque la colección Alcándara de poesía tuvo un gran mérito, el de Araverá no fue menor, porque reafirmó la viabilidad de las publicaciones de narrativa.

Desde 1986 comienza el gran auge editorial en Paraguay, cuando aparecen o se reestructuran editoriales importantes, que

han resultado ser las más significativas en la actualidad. Una de ellas es **El Lector**. Su director, Pablo León Burián, comenzó vendiendo prensa en un kiosco de su propiedad en la Plaza Uruguaya de Asunción, donde actualmente se encuentran ubicadas tres librerías. Poco a poco, de forma sorprendente, amplió el kiosco hasta convertirlo en librería, y desde este negocio nace la editorial.

El Lector comienza a publicar por vez primera una serie literaria en 1982 con *La babosa* de Gabriel Casaccia, junto a una colección histórica donde Raúl Amaral edita en 1983 dos estudios sobre Juan E. O'Leary y el poeta Fulgencio R. Moreno. Al año siguiente, lo hace con *Hijo de Hombre* y *Madera quemada* de Augusto Roa Bastos, *La pierna de Severina* de Josefina Pla, *La voz que nos hablamos* de José Luis Appleyard, *Los exiliados* de Gabriel Casaccia, *Cuentos y microcuentos* de Mario Halley Mora, a la vez que publica con mayor asiduidad obras no literarias. Como se observa, desde un principio *El Lector* apuesta por ediciones de autores plenamente consagrados, asegurando un mínimo de rentabilidad a sus publicaciones. En 1984 prosigue aunque en menor medida el número de obras literarias publicadas, entre las que destacan la colección de ensayos titulada *De la esperanza a la razón* de Jorge Báez Roa y los *Cuentos completos* de Gabriel Casaccia, y en 1985 rescata *Los herederos* del mismo autor. Pero es en 1986 cuando la editorial comienza a incluir entre sus publicaciones una obra narrativa de una autora menos conocida en este género, no en el poético, como *La seca y otros cuentos* de Renée Ferrer de Arréllaga. Al mismo tiempo, desde 1982 participa en ferias y encuentros editoriales en Buenos Aires y en otras ciudades

latinoamericanas y europeas, sin que sus resultados de distribución en otros países hayan dado resultados positivos. Las obras que esta editorial publica, a pesar de la importancia que tienen en la narrativa paraguaya y, por extensión, en Latinoamérica, solamente pueden adquirirse en Asunción, al no haberse integrado en ninguna red de distribución editorial internacional.

Desde 1994 es la editorial que más volúmenes de literatura edita. Su consejo editorial estaba formado en 1995 por críticos y autores de prestigio reconocido[91]. La colección literaria llega a tener en abril de 1996 treinta y ocho volúmenes, entre los que destacan en narrativa, además de las creaciones citadas anteriormente, las obras de Augusto Roa Bastos, que ha publicado las primeras ediciones de sus últimas novelas, Gabriel Casaccia, Santiago Trías Coll, Mario Halley Mora, Josefina Pla y Hugo Rodríguez Alcalá, entre muchos otros[92]. Dentro de la colección se incluyen obras críticas como la de Raúl Amaral. Fuera de esta colección, la editorial ha publicado también otras como *El talismán* de Gerardo Halley Mora, y han aparecido la *Breve antología de la literatura paraguaya* y el *Breve diccionario de la literatura paraguaya* de Teresa Méndez-Faith. Desde el principio, *El Lector* ha demostrado que es posible ejercer de editor en Paraguay.

---

[91] Concretamente Josefina Pla, Augusto Roa Bastos, Ramiro Domínguez, Miguel Ángel Fernández, Jorge Aguadé y Rudi Torga,

[92] Los diez caminos y Hechizo paraguayo de Santiago Trías Coll, El invierno de Gunter de Juan Manuel Marcos, Los Huertas de Gabriel Casaccia, los Cuentos completos de Josefina Pla, Cuentos, microcuentos y anticuentos, Amor de invierno y Los hombres de Celina de Mario Halley Mora, Diálogos prohibidos y circulares de Jesús Ruiz Nestosa, El último vuelo del pájaro campana de Andrés Colmán Gutiérrez, La doma del jaguar de Hugo Rodríguez Alcalá, El mercader de ilusiones de Juan Carlos Herken, y Donde ladrón no llega de Luis Hernáez. En esta colección se han publicado, además de obras poéticas, ensayos literarios como La literatura del romanticismo en Paraguay de Raúl Amaral (1996) o etnológicos como la nueva edición corregida de El valle y la loma de Ramiro Domínguez (1995). En el último lustro del siglo inició la colección "Gran Enciclopedia de la Cultura Paraguaya", que pretende reunir los trabajos más ilustrativos de las letras del país.

Esta editorial en los años noventa compite con otras importantes como la **Editorial Don Bosco**, que surgió de la iniciativa de la orden católica de los Salesianos, quienes tradicionalmente dispusieron de una imprenta bastante moderna, en la que con el nombre editorial de Escuela Técnica Salesiana llegaron a publicar obras literarias como *La tierra ardía* de Jorge R. Ritter (1974). Editorial Don Bosco surge de la iniciativa del sacerdote español José Antonio Rubio, quien pretende en principio acercar la posibilidad de publicar a autores menos conocidos, y acaba aglutinando a algunos de los más importantes de la literatura paraguaya actual. Aprovechará la inicial Imprenta Salesiana para publicar posteriormente títulos como la excelente *Antología de la narrativa paraguaya (1980-1990)* de Guido Rodríguez Alcalá y María Elena Villagra, y autores como Juan Bautista Rivarola Matto, Ester de Izaguirre, Dirma Pardo de Carugati, Nila López, Guido Rodríguez Alcalá o Delfina Acosta[93]. Hay que destacar que esta editorial ha publicado más obras poéticas que narrativas y es una de las pocas que manifiesta interés por creaciones en lengua guaraní. También ha aparecido en ella el trabajo crítico literario de Enrique M. Palmieri, *De la narrativa de Augusto Roa Bastos*. Es una de las actuales que presenta mayor consistencia y rigor de publicaciones, y está consiguiendo que un buen grupo de autores importantes hayan decidido publicar en ella, porque tiene una buena atención a los creadores.

---

[93] Hasta 1995 se han publicado las siguientes obras narrativas y ensayos de narradores en la Editorial Don Bosco: *El santo de Guatambú* junto a Intercontinental Editora cuando Don Bosco se llamaba EDISA, *Último domicilio conocido* de Ester de Izaguirre con la Editorial Coraje de Nila López, *La víspera y el día* de Dirma Pardo de Carugati, *Hija del silencio* de Manuel Peña Villamil, *El viaje* de Delfina Acosta, tres libros de cuentos de Milia Gayoso, Borges y otros ensayos de Guido Rodríguez Alcalá, *Jagua Ñetu'o* de Carlos Martínez Gamba, y el volumen del Taller Cuento Breve titulado *Cuentos de mayo y abril*.

También existe una editorial que se encuentra bastante próxima a los intereses de publicación de la Editorial Don Bosco: **Intercontinental Editora**. Es la que ha conseguido uno de los éxitos de venta más importantes de la historia paraguaya, el de *Gustavo presidente* de Santiago Trías Coll. Su director, Alejandro Gatti, a mediados de los noventa ha participado en proyectos editoriales conjuntos con la Editorial Don Bosco. Intercontinental ha sido una las más regulares en publicaciones temáticas, y en su catálogo figuran *Esa hierba que nunca muere* y *Relatorios* de Gilberto Ramírez Santacruz, *Ora pro nobis* de Neida de Mendonça, *Martes del final* de la autora argentina Mabel Pagano, las dos novelas de Emiliano González Safstrand, *Imágenes* de María Luisa Bosio, y otras obras de Santiago Trías Coll, *Tacumbú infierno y gloria* y *Gustavo presidente II*. También hay en ella ensayos literarios como *Augusto Roa Bastos. Premio Cervantes 1989* de Hugo Rodríguez Alcalá. Sin embargo, la producción literaria que publica Intercontinental es menor que la de otras vertientes temáticas.

Arandurâ es uno de los proyectos editoriales que surgen en el segundo lustro de la década de los ochenta, y que más escritores noveles ha aportado a las letras paraguayas contemporáneas: Pancho Oddone, Maybell Lebrón, Yula Riquelme –quien en 1994 se había autofinanciado su novela *Puerta*– y Susana Riquelme. Además, Renée Ferrer ha publicado en ella su segunda edición de la novela *Los nudos del silencio* y *Por el ojo de la cerradura*. Arandurâ ha editado más obras poéticas que narrativas, pero dedica una gran atención a las primeras creaciones de un autor.

Rafael Peroni inicia en 1986 un proyecto editorial importante por haber aunado en él un grupo de obras determinantes en la narrativa paraguaya actual. Se trata de **RP Ediciones**, que en el campo de la novela tuvo la valentía de publicar en 1986 *Caballero*, de Guido Rodríguez Alcalá, con el riesgo que suponía una obra que se sabía que iba a disgustar al régimen de Stroessner. Este autor publica en esta editorial posteriormente *Caballero rey*, *Curuzú cadete*, *Cuentos* y *El rector*, y sus ensayos *Ideología autoritaria*, *En torno al Ariel de Rodó* y *Residentas, destinadas y traidoras*. En 1987 logra uno de sus mejores éxitos editoriales de narrativa con *La niña que perdí en el circo* de Raquel Saguier, quien también ha publicado en esta editorial sus dos novelas siguientes. Posteriormente edita *El ojo del bosque*, de Hugo Rodríguez Alcalá, la novela *El destino, el barro y la corneja* de Luis Hernáez, las dos obras premiadas en el Concurso V Centenario -*Historia(s) de Babel* y *El avioncito*-, los dos primeros libros de cuentos de Chiquita Barreto, y los cuentos de Ca'í de Feliciano Acosta. Rafael Peroni editó en 1992 uno de las obras que más se han vendido en el país, el ingenioso ensayo *En busca del hueso perdido*, de Helio Vera, obra que llevaba en 1995 siete ediciones de mil ejemplares, cifra insólita en el país.

Sin embargo, anunció en abril de 1995 que dejaba de editar libros porque es una experiencia ruinosa en Paraguay. Ya hemos comentado que después de la caída de Stroessner ha disminuido en general la cifra de ventas de libros, hecho que se agrava por la crisis económica de los años noventa. Rafael Peroni no tenía como objetivo la publicación y distribución de obras como material educativo en la enseñanza, sino la creación de una

editorial que se dedicara solamente a las obras individuales de creación sin fin didáctico o de material a apoyo escolar, lo que era una desventaja frente a sus competidores. El editor manifestó que los únicos libros suyos que se vendieron más fueron el susodicho de Helio Vera y dos libros de cocina.

RP publica durante su existencia alrededor de noventa títulos. Cuando desaparece la librería **Expo-libro** adquiere su fondo, y se convierte entonces en editorial también. Ha editado en 1995 la séptima edición corregida de *En busca del hueso perdido* de Helio Vera y el ensayo histórico *La justicia penal de Francia* de Guido Rodríguez Alcalá en 1997.

Las publicaciones universitarias son una de las asignaturas pendientes de la cultura del país. La Universidad Católica de Asunción es la única que tiene un catálogo de obras publicadas en dos colecciones, la **Biblioteca de Estudios Paraguayos** y la de Antropología, además de editar las revistas *Estudios paraguayos* y *Suplemento antropológico*. De lo publicado hay pocas obras literarias -algunos libros de poemas, *Mancuello y la perdiz*, de Carlos Villagra Marsal, *La muralla robada* de Josefina Pla- y algunos ensayos que incluyen temas literarios como *De nuestras lenguas y otros discursos*, de Rubén Bareiro Saguier.

Radio Ñanduti, la emisora más castigada por el *stronismo*, ha apoyado la edición de obras de interés. Su labor de difusión comprende la coedición de obras valoradas de interés social o político con Intercontinental Editora, como las dos partes de *Gustavo presidente*, *Esa hierba que nunca muere*, *Ora pro nobis* y el ensayo de Hugo Rodríguez Alcalá, *Augusto Roa Bastos. Premio Cervantes 1989*. Se trata de una iniciativa muy importante

porque es una participación altruista de promoción de la literatura paraguaya por una empresa privada que no está vinculada en principio con el mundo de la literatura.

En 1989, Augusto Roa Bastos obtiene el Premio Cervantes de las letras españolas y anuncia la creación de Fundalibro, un fondo editorial con el dinero del mismo para equipar las bibliotecas de obras de autores paraguayos. Pide para el país la creación de un foro cultural[94], pero el proyecto no se lleva a cabo. Después de paralizarse, Roa Bastos manifiesta que su feliz iniciativa no se puede llevar a cabo por falta de aporte económico del gobierno de la nación[95]. La inexistencia de una política cultural coherente hace fracasar todos los proyectos editoriales desinteresados, pero también es cierto que hay muchas cuestiones personales de fondo que han impedido el proyecto de Fundalibro, y que han concluido en la falta de un verdadero interés general por crearla. Roa Bastos afirma que el dinero del premio sigue encontrándose disponible hasta que las autoridades educativas den viabilidad al proyecto, sobre todo con su aportación económica. Lo cierto es que la idea se frustró y no ha habido demasiado interés por resucitarla.

Prácticamente toda la actividad editorial ha estado siempre radicada en Asunción, lo que da cuenta del carácter centralizado de la cultura del país. Sin embargo, en los noventa surgen proyectos editoriales en ciudades del interior. La narradora Chiquita Barreto Burgos ha llevado adelante en 1995 el nacimiento de la editorial Torales Kennedy & Asoc. en

---

[94]Ver el artículo del Augusto Roa Bastos publicado en el diario *Última Hora* de Asunción, el día 2 de septiembre de 1989, p. 36.

[95]Ver entrevista a la bibliotecóloga paraguaya Margarita Kallsen publicada en el diario *ABC Color* de Asunción el día 19 de octubre de 1994, p. 45.

la ciudad donde reside, Coronel Oviedo. Lo ha culminado con su obra *Delirios y certezas*, iniciando una trayectoria que intenta reunir a escritores de la región de Caaguzú, hecho hasta hace poco inimaginable. Anteriormente había habido intentos autofinanciados en la región de Itapúa, centrados sobre todo en poesía.

Es cierto que las editoriales paraguayas tienen grandes dificultades para sobrevivir. Pero con el número que hemos citado se puede observar que el panorama de la publicación y difusión de obras dentro de las fronteras del país ha sido determinante en la aparición de nuevos valores. También lo ha sido para dar consistencia y lograr una continuidad en la publicación, lo que permite a los autores confiar en poder ver en las librerías sus creaciones. Su esfuerzo, con el de los escritores, quienes en muchas ocasiones han de financiar parte del coste de las ediciones, no ha tenido recompensa en el extranjero, donde no han podido publicar ni difundir las obras, incluso en los países del Mercosur. Las más potentes se conforman con el exiguo mercado paraguayo, cuando podrían cuadruplicar el número de ventas si participaran en proyectos con editoriales de Buenos Aires o de cualquier ciudad del mundo hasta integrarse en una red de distribución internacional.

Sin distribución, los escritores caen a veces en la frustración de ver cómo son incapaces de sobrepasar las limitaciones que impone el escaso número de lectores del país, lo que deriva en que, en ocasiones, eludan cuestiones universales en sus obras para centrarse en otras de consumo interno, o que formen parte del folklore nacional, y, por tanto, la obra apenas interese al lector extranjero. Esto

incide en la falta de amplitud temática de algunos autores, sabedores *a priori* –inconscientemente a veces– de que su obra va a leerse solamente dentro de su país–. En realidad desde los años ochenta los escritores paraguayos ven poco a poco cómo se van publicando sus obras con grandes esfuerzos, algo que anteriormente estaba limitado a la autoedición. Como conclusión de este apartado, valgan las palabras ilustrativas que Jesús Ruiz Nestosa pronuncia en 1991:

> Cuando yo tenía 18 años era difícil publicar porque había nada más que un diario, *La Tribuna*, y una revista, *Alcor*, que salía de tanto en tanto y no había editoriales. Uno debía pagarse su edición, encargarse de la corrección y de la venta de sus libros. Entonces se podía argumentar la dificultad de publicación. Actualmente con la cantidad de editoriales que andan en busca de materiales interesantes para publicar ya no se justifica tal pretexto. No se publica porque no se produce.[96]

1.3.3. EL *TALLERISMO*. EL TALLER CUENTO BREVE.

Uno de los fenómenos que más han ayudado al auge de la literatura, al aumento del número de escritores e incluso a la publicación de obras, ha sido el de la proliferación de los talleres literarios. Un antecedente fue la creación de la Academia Universitaria por el sacerdote español César Alonso de las Heras, cuando dirigía el Colegio San José de Asunción, que funcionó entre 1946 y 1960. De aquí surgieron poetas que posteriormente han publicado también libros de narrativa[97].

Josefina Pla dirigió a algunos poetas durante los años sesenta como Miguel Ángel Fernández, Francisco Pérez-Maricevich

---

[96]"Entrevista a Jesús Ruiz Nestosa". Asunción, *Cabichu'i 2*, nº 2 (abril 1991), p. 10.

y Roque Vallejos, entre otros, a quienes también promovió en la iniciación en la crítica literaria. Pero el primer taller que se organiza a fines de los setenta es el *Manuel Ortiz Guerrero*, creado con el patrocinio de la Embajada de España, donde participan autores variopintos con el denominador común de buscar nuevas formas de expresión en español o en guaraní como Moncho Azuaga, Suzy Delgado, Miguelángel Meza, Victorio Suárez y otros. Posteriormente Osvaldo González Real, Esther de Izaguirre, y Carlos Villagra Marsal crean otros talleres.

Sin embargo, todos estos talleres son de poesía, al menos con preferencia. Es en 1983 cuando surge por primera vez la iniciativa de crear uno exclusivamente de narrativa, en su vertiente de cuento breve: el *Taller Cuento Breve* que dirige Hugo Rodríguez Alcalá. En ese año, este profesor de literatura en varias universidades de los Estados Unidos, regresa al Paraguay después de haber obtenido la licencia por jubilación. Un grupo de personas interesadas en la literatura universal le solicita que imparta tres conferencias sobre la literatura actual en el Club Centenario de Asunción. Hugo Rodríguez Alcalá consigue incrementar el interés de los oyentes, y algunas mujeres, entre las que se encuentra Dirma Pardo de Carugati, le proponen que imparta un cursillo de tres meses de duración con la intención de crear literatura creativa. Y lo que en principio posee una intención temporal se convierte permanentemente, hasta el punto de que el Taller Cuento Breve mantiene su actividad en la actualidad.

[97] En concreto como José María Gómez Sanjurjo, José Luis Appleyard, Carlos Villagra Marsal y Rubén Bareiro Saguier.

Éste ofrece una singularidad especial: sus integrantes son mujeres. Solamente durante los primeros años participa un hombre, Horacio Sosa Tenaillón, que acaba abandonando la práctica de la literatura. El fenómeno no es exclusivamente paraguayo, porque, sin salir de los países del Cono Sur, especialmente de Chile y Argentina, es posible encontrar algunos talleres femeninos. Lo más importante es que el tipo de mujer que suele acudir todos los martes al Club Centenario a realizar literatura práctica sea generalmente el de madura, casada y con hijos adultos que se han independizado del ambiente familiar, y de buena posición social.

En 1995 permanecen activas catorce mujeres de las que lo crearon, y durante los años siguientes se incorporan nuevos miembros, al mismo tiempo que otros lo abandonan. Su trabajo es constante y algunas de sus componentes han llegado a consagrarse[98]. Durante los primeros doce años de existencia lo han integrado, o han ejercido temporalmente la actividad en él, más de treinta autoras, lo que da cuenta de su ferviente actividad y viveza[99]. De ellas, han 1995 han publicado obra narrativa individual solamente Raquel Saguier, Renée Ferrer, Neida Bonnet, Yula Riquelme, Susana Riquelme, Dirma Pardo, Luisa Moreno, Lucy Mendonça, Maybell Lebrón y María Luisa Bosio, relación de la que la que las dos primeras no pertenecen

[98] Rodríguez Alcalá cita incluso la anécdota de que una mujer que actualmente es una escritora de prestigio –nunca da expresamente el nombre–, cuando empezó en el taller apenas escribía con corrección y cometía faltas de ortografía.

[99] Han integrado hasta 1995 el Taller Cuento Breve Raquel Saguier, Renée Ferrer de Arréllaga, María Rosario Ávila, Horacio Sosa Tenaillón, Alicia Trueba de Martínez, Ana Javaloyes, Edith Mujica Jurisic, Carmen Gaona de Sosa Gautier, Margarita Prieto Yegros, Lita Pérez Cáceres, Emi Kasamatsu de Enciso, Carmen Escudero de Riera, Neida Bonnet de Mendonça, Guitaly Arias de Molina, Ita Yoffe de Quiroz, Yula Riquelme de Molinas, Susana Riquelme de Bisso, Dirma Pardo de Carugati, Gloria Paiva, Luisa Moreno de Gabaglio, Lucy Mendonça de Spinzi, Maybell Lebrón de Netto, Susana Gertopán, María Luisa Bosio, María Beatriz Bosio y Stella M. Blanco Sánchez de Saguier.

actualmente al taller. Dirma Pardo de Carugati ejerce de secretaria haciendo constar en las actas las sugerencias para el funcionamiento. Y la actividad no consta exclusivamente de creación literaria, sino también de la lectura de textos y comentario crítico de los mismos, hecho que los diferencia de otros semejantes en los países vecinos al Paraguay. particularidad del Taller Cuento Breve es su forma de trabajo, y en ésta se diferencia de los semejantes de otros países. Así, su labor no es solamente literaria, aunque sea la predominante, porque realizan actividades metaliterarias. Por esta razón, es frecuente encontrar en los libros relatos de temática semejante, como el sueño, o *imitationess* de Borges, fragmentos de la *Odisea* de Homero, pasajes de la *Biblia*, etc. En algunos se puede encontrar la influencia de autores estudiados en el taller como Dante, Shakespeare, Borges, Cortázar, Rulfo, Chejov, Hemingway y Maupassant, entre otros.

El *Taller Cuento Breve* en conjunto ha publicado hasta 1995 seis libros antológicos de sus integrantes, quienes realizan aportaciones a un fondo común para conseguir su autofinanciación. No acaban aquí sus pretensiones. Con este sistema tratan de ayudar a las *talleristas* que no tienen suficientes medios para publicarse sus obras.

Hugo Rodríguez Alcalá resume de alguna manera el tipo de trabajo que se desarrolla en el taller con estas palabras:

> El *Taller Cuento Breve* es un taller en que se estudia el arte de una forma de escritura: la ficción de pocas páginas y hasta lo que ahora se da en llamar *ficción súbita*, ficción que a veces no ocupa más de una página.
>
> (...) En rigor nunca se ha reprochado en nuestro taller la esterilidad de nadie. Quien quiere escribir cuentos, los escribe;

quien no los escribe y persiste, durante semanas, en no escribir nada, nunca es por ello tachado de holgazán o de algo semejante.[100]

En este sentido, el sistema de trabajo se organiza alrededor de la puesta en común, discusión y crítica conjunta de los cuentos que cada autora ha escrito, bajo la supervisión de Hugo Rodríguez Alcalá, quien trata de intervenir lo menos posible. De esta forma, aprenden en común y, sobre todo, agudizan el sentido crítico y la autocrítica que les permita mejorar su escritura. Otras actividades de las integrantes son la organización de lecturas en colegios y de conferencias. En 1993 surge dentro del mismo la Sociedad de Amigos de la Academia Paraguaya de la Lengua, asociación cuyo fin principal es mejorar el nivel del castellano paraguayo apoyando a dicha institución. Todos sus miembros lo son también del Taller, y el local es el mismo.

Las escritoras del Taller Cuento Breve suelen enviar sus cuentos a concursos literarios, y algunas de ellas han conseguido convertirse ganar en bastantes ocasiones. Más importante es el testimonio de las seis obras colectivas que han publicado hasta ahora, donde se pueden vislumbrar nuevos valores de futuro, que confirman el auge que ha tenido la narrativa en el Paraguay desde los años ochenta: *19 trabajos* (1984), *Queriendo contar cuentos* (1985), *Veintitrés cuentos de taller* (1988), *Nuevos cuentos de taller* (1990), *Cuentos de mayo y abril* (1992) y *Verdad y fantasía* (1994).

1.3.4. LA PROLIFERACIÓN DE ESCRITORES CON LIBROS PUBLICADOS Y DE CONCURSOS LITERARIOS.

---

[100]Hugo RODRÍGUEZ ALCALÁ: prólogo de la obra colectiva del Taller Cuento Breve, *Cuentos de mayo y*

La mentalidad del escritor paraguayo ha cambiado durante los últimos años. En primer lugar, se puede afirmar que ha adquirido conciencia de la necesidad que tiene de que sus obras aparezcan editadas como libro, a pesar de las dificultades económicas que ello representa. Por esta razón, ha comprendido que la publicación de sus trabajos en los periódicos y revistas es insuficiente para dar la dimensión real de su posible talento, por lo que la costumbre de publicar en cualquier medio, arraigada en los escritores de generaciones anteriores, ha dejado de tener valor para ellos. El narrador paraguayo actual aprovecha la prensa para publicar algún relato o fragmento de novela que permita una difusión inicial de su trabajo, pero su objetivo primordial es publicar libros. Esta razón, añadida al desarrollo editorial, está permitiendo que los autores ordenen sus trabajos para que puedan ser considerados como parte de la historia de la literatura paraguaya, y que sus creaciones no se pierdan en el olvido o en la efímera lectura de la prensa.

Es evidente, en el Paraguay actual, que los escritores actuales suelen tener una mejor formación cultural que sus antecesores. El progreso cultural –lento, escaso, pero inexorable– se observa también cualitativamente en los escritores. Su formación está dejando de partir de la pura intuición, y algunos están instruidos en filosofía, historia y otros campos del saber. Ello afecta al contenido y, sobre todo, al estilo más pulido de su prosa, que comparándola con la ampulosidad de estilo en épocas pasadas, ha ganado en precisión

---

abril. Asunción, Editorial Don Bosco, 1992, pp. 5-6.

y corrección, a pesar de la improvisación con la que se actúa especialmente en la crítica literaria.

Otra causa del auge de la narrativa, especialmente del cuento, es la proliferación de concursos literarios. Los nuevos escritores envían sus trabajos a ellos y algunos logran publicar por primera vez en volúmenes conjuntos de cuentos presentados a alguno, como el que organizó la firma comercial de perfumes Paco Rabanne con motivo del centenario de la muerte de Guy de Maupassant en el año 1993, uno de los escritores más admirados en el Paraguay. Algunos periódicos como *Hoy*, e incluso firmas como Veuve Cliquot Ponsardin, organizan concursos con periodicidad anual, que permiten a los autores tener recompensas económicas por sus trabajos.

En novela no se han convocado tantos concursos hasta 1995; pero sí algunos importantes, como el conmemorativo del Quinto Centenario, en que resultó ganadora *Historia(s) de Babel*, de Lito Pessolani, y finalista *El avioncito*, de José Agüero Molinas, hecho que sirvió para que estas obras fueran publicadas y no quedaran en el olvido. Anteriormente, se habían llegado a perder obras presentadas a concursos, como *Huerto de odios* de Teresa Lamas. Destaquemos también el que la librería-editorial *El Lector* convoca premios anuales de narrativa, poesía y ensayo, que han llegado a convertirse en los anuales de mayor importancia.

El Premio Nacional de Literatura aún se encuentra en sus comienzos balbucientes. Es, sin duda, el más polémico desde su primera convocatoria. Se creó en 1991 con periodicidad bienal. El primer premiado de forma incuestionable es el poeta Elvio Romero. Sin embargo, incomprensiblemente, el de 1993 se declara

desierto. Y a la incomprensión de la decisión de ese año, se suma la polémica abierta por el ganador de 1995. A la final llegan Augusto Roa Bastos y Carlos Villagra Marsal, por sus obras *Madama Sui* y *El júbilo difícil* respectivamente (novela la primera y poemario la segunda). Después de una dura pugna en el jurado, con intervenciones públicas de reivindicación del premio, se declara vencedora a la primera por un voto de diferencia. La discutible calidad de *Madama Sui* provoca cierta indignación, e incluso el miembro del jurado Víctor Casartelli propone que se otorgue el galardón a *Contravida*, novela de mayor calidad, sin que se acepte su inteligente sugerencia. Así, el Premio Nacional ha estado dominado en sus dos últimas ediciones por la polémica y la discusión que ha creado rencores en el mundo de los escritores. En 1997 prosiguió la polémica al concederlo a José Luis Appleyard por una antología poética y no por una obra inédita, como dicen sus bases. Sin embargo, en 1999 ha habido unanimidad en el reconocimiento con en concedido a Hugo Rodríguez Alcalá[101].

Otro premio importante es el de la Municipalidad de Asunción. Bienal también, como el Premio Nacional, lo han obtenido en 1992 Luis Hernáez por su novela *El destino, el barro y la corneja* y en 1994 José Luis Appleyard por *La voz que nos hablamos*.

Pero a estas circunstancias hay que sumar la inevitable de la situación política, con los cambios de mentalidad que surgen desde el declive del régimen de Stroessner. A pesar del

[101] En el último lustro de los noventa se han creado dos premios importantes, en prestigio y económicamente: el del Club Centenario, obtenido en 1997 por Carlos Colombino con su novela histórica *De lo dulce y lo turbio*, y el de Cooperación Universitaria en 1999, en colaboración con la editorial *El Lector*, el mejor dotado

descenso en la venta de libros de ficción durante la transición a la democracia, los escritores actuales escriben de forma abierta, sin temor a la represión, lo que ha contribuido al aumento del número de autores.

Estos fenómenos que se han ido produciendo desde 1980, son los más importantes. Sin embargo, a ellos se puede añadir alguna circunstancia como el mayor desarrollo de la educación en todos sus niveles, a pesar de sus carencias estructurales y de contenido; el aumento del número de alumnos universitarios; la comprensión del valor que representa la cultura en una parte de la reincipiente clase media paraguaya, aunque sea una afición minoritaria; y el aumento de actividades culturales, incluso callejeras, como el teatro. En conjunto, el ambiente cultural del Paraguay actual ha mejorado ostensiblemente, y en comparación con el pasado hay un progreso notable. Sus incipientes estructuras culturales presentan la debilidad que caracteriza a todo lo que se encuentra en el principio de una fase de formación. A pesar de ello, los indicios de progreso cultural se están observando sobre todo en el mundo de la *inteligentsia*, no en todas las capas sociales. Si Roa Bastos, entre otros, definió literariamente al Paraguay como "país sin novelistas", podemos variar la definición en la actualidad a la de "país de narradores sin lectores". El siguiente párrafo de Guido Rodríguez Alcalá y María Elena Villagra es significativo y, por otra parte, es un buen colofón de este apartado:

> En 1989, cayó Stroessner con una golpe de Estado. Se reabrieron radios y periódicos clausurados; se continuó una poco arraigada tradición de libertad de prensa. Volvieron al país escritores

económicamente en la historia del Paraguay, que obtuvo Sara Karlik a finales de año con *Nocturno para*

proscritos, como Elvio Romero y Rubén Bareiro Saguier. El proceso se vio favorecido con la apertura de los países del Este europeo, al terminarse los argumentos para la censura anticomunista. En los tres últimos años, la libertad de expresión hizo considerables progresos en el país y puede decirse que ya no existe una censura literaria. El novelista puede escribir sin temor a las visitas policiales pero eso no significa que todo esté dado para el crecimiento de la poco desarrollada literatura paraguaya. Ahora el escritor debe enfrentarse a los condicionamientos propios de un país subdesarrollado. Ya no está prohibido escribir pero, ¿quién lee? La mayoría de la población es analfabeta o no tiene los medios económicos suficientes para convertirse en lectora de literatura -otras son sus preocupaciones más urgentes. Además, y esto es importante, no existe el hábito de la lectura entre los grupos de situación económica desahogada. Una novela que venda los 1000 ejemplares ya se considera un best-seller. Excepcionalmente, puede llegarse a los 3000 ejemplares vendidos (como fue el caso de la novela de Santiago Trías Coll, *Gustavo presidente*). Por otra parte, la llamada transición democrática no ha sido acompañada de una transición cultural. El nivel de la educación primaria, secundaria y universitaria sigue siendo muy bajo. No hace falta ser profeta para decir que, mientras no haya más gente con mayores ingresos; mientras no haya más gente con mayor educación; mientras no haya una reforma seria de las instituciones de enseñanza, no habrá suficientes lectores. Sin suficientes lectores no podrá haber escritores profesionales en el Paraguay (hasta hoy, ningún escritor paraguayo vive de lo ganado como escritor en el Paraguay - premios y libros vendidos en el extranjero aparte).[102]

errantes eternos.

[102]Guido RODRÍGUEZ ALCALÁ - MARÍA ELENA VILLAGRA: *Narrativa paraguaya (1980-1990).* Asunción, Editorial Don Bosco, 1992, p. 9.

1.4. FENÓMENOS LITERARIOS.

Guido Rodríguez Alcalá y María Elena Villagra han resumido a la perfección las características de la narrativa paraguaya posterior a 1980, en su breve, pero precisa, introducción en su antología titulada *Narrativa paraguaya (1980-1990)*[103]: el desarrollo del ambiente urbano en contraste con el detrimento del rural y del campesino; el aumento del número de mujeres dedicadas a la literatura; la aparición de subgénero como la ciencia-ficción, hasta hace bien poco impensables en el país, que dan muestra de los anhelos de universalidad; y el abandono del *realismo mágico*.

A estas características añade otras como la carencia de movimientos y generaciones literarias con características comunes bien definidas durante estos años. Ampliando esta idea por nuestra parte, en realidad, toda la historia de la narrativa paraguaya se caracteriza por la individualidad del autor, antes que la adopción de tendencias comunes en generaciones literarias, con excepción de algunos momentos en que algunos manifestaron ideas comunes de renovación. Ello se ha debido a que históricamente, desde un principio, la narrativa surge de personas concretas, como José Rodríguez Alcalá o su esposa Teresa Lamas, mientras que en la historia literaria de otros países latinoamericanos hay grupos, como el de Guayaquil en Ecuador, por citar un país pequeño de extensión. La división de los escritores paraguayos basada en promociones, que responde al criterio generacional de Ortega y Gasset, se queda en una relación de autores distribuidos según

la fecha de nacimiento o de publicación, pero se aparta de la noción del criterio estético común de los integrantes. En la práctica totalidad de escritos paraguayos se habla de promociones cada diez años, pero al leer las obras de cada escritor observamos distintas temáticas y estilos en cada uno de ellos y ninguna relación estética o literaria. Por esta razón, Guido Rodríguez Alcalá y María Elena Villagra advierten certeramente de que la única clasificación posible de la narrativa paraguaya actual se ha de realizar en virtud de las tendencias de cada escritor, con el riesgo que representa el que un mismo escritor pueda circunscribirse a varias a la vez.

Cuando ambos críticos se preguntan qué es lo verdaderamente nuevo en la literatura paraguaya más reciente, citan que es la presencia femenina y su aporte. Añaden que aunque hubo narradoras siempre, eran una excepción y advierten que Josefina Pla señala 1980 como el año de surgimiento de una tradición femenina en la literatura paraguaya. Pero, como se puede comprobar por el número de autoras que analizamos más adelante, será desde 1983 cuando comience en realidad el auge y la irrupción masiva de la mujer en la narrativa.

Profundizando en esta característica, debemos citar el carácter heterogéneo de las nuevas narradoras: todas tienen en común la expresión sensible y el intimismo en sus narraciones, pero no hay grupos definidos. El Taller Cuento Breve, por ejemplo, es un grupo de trabajo común, pero por él ha pasado todo tipo de estilos y, aunque sus miembros tienen grandes

---

[103] *Íbid*., pp. 7-11.

afinidades, predomina siempre la escritura individual, como ocurre en cualquier grupo literario.

En tercer lugar, se advierte un desplazamiento temático-espacial del mundo campesino al urbano. Como ampliamos en el capítulo correspondiente, el Paraguay ha dejado de ser un país rural para convertirse en urbano, y es comprensible que este fenómeno social se refleje en la literatura. Buena parte de los escritores ha abandonado el "color local", el tipismo y lo folklórico *per se*, para acercarse al propio mundo en que vive a diario. Hay una mayor universalidad en las obras, e incluso ha aparecido la llamada paraliteratura, como la ciencia-ficción, aunque sin haber entrado en la narración consumista porque hay pocos lectores.

De toda la evolución actual destaca el desplazamiento temático y estilístico hacia el intimismo, la problemática individual, y su predominio sobre la colectiva o la política. La escritura se subjetiviza, incluso la novela histórica, y hay un abandono de planteamientos apriorísticos. Del tema político surge la novela de política-ficción que se caracteriza por la diferencia y amplitud de perspectivas.

Ambos críticos encuentran un progresivo repliegue del realismo mágico que surge en Paraguay en 1953 con *El trueno entre las hojas* de Augusto Roa Bastos, y una mayor amplitud temática. Incluso se ha superado la visión simplista tradicional del desheredado, de quien algunos autores reivindican la necesidad de una mejora de su situación. Pero no se presenta solamente la fórmula maniquea de que es una víctima buena de un explotador malvado. Como afirman, "es característico de los narradores actuales el haberse liberado

del limitado repertorio de temas que integraban el super yo literario de los escritores de hace 20 o 30 años atrás"[104].

El repliegue del realismo también se produce a nivel formal. Ya no son exclusivos los usos de un narrador omnisciente o de la primera persona, apareciendo la narración en segunda, y de la linealidad del relato tradicional realista que era habitual en la narrativa. Se van abandonando, en definitiva, las técnicas narrativas más tradicionales, y especialmente el realismo fotográfico, para buscar nuevas formas de expresión.

A las características que citan ambos críticos, podemos añadir algunas más como el auge de la narrativa testimonial después de la dictadura de Stroessner. Aparecen algunas narraciones que recogen testimonios personales del período político anterior, que suelen versar sobre la represión y la violencia (lo que es bastante lógico tratándose de una dictadura). Pero lo testimonial no se ciñe exclusivamente a lo político; encontramos un mayor número de novelas que incluyen reflexiones autobiográficas o filosóficas de índole personal.

Se observa, en estrecha relación con el resto del continente, desde 1980 el incremento de novelas históricas. Anteriormente se habían escrito biografías o testimonios pretendidamente históricos, que en el fondo eran interpretaciones o memorias personales próximas al periodismo. Pero desde los ochenta aparece la novela de corte galdosiano y, posteriormente, la nueva novela histórica que pretende refutar el pasado para redescubrirlo e indagar en el presente.

---

[104] *Íbid*, p. 11.

Asimismo, es notable el incremento de las obras escritas en lengua guaraní. El auge en las investigaciones de esta lengua y cultura ha propiciado incluso una primer incursión de algunos escritores a la narrativa, cuando anteriormente lo escrito en esta lengua parecía circunscrito al ámbito de la poesía o del teatro.

Estas características nos dan una dimensión aproximada de los cambios habidos en los autores paraguayos durante los últimos años. Dichas tendencias van evolucionando y, poco a poco, dibujan un panorama prometedor e incipiente de la narrativa paraguaya.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

III. VERTIENTES DE LA NARRATIVA PARAGUAYA ACTUAL

(1980-1995).

Esta parte constituye el cuerpo central de este trabajo. Se corresponde con el examen concreto de los autores y las obras de la narrativa paraguaya actual. Para ello las dividimos en vertientes temático-estilísticas. Hemos procedido a incluir en ellas a los autores más representativos, de los que analizamos su obra en conjunto. De esta forma, podemos contemplar cómo evoluciona la narrativa paraguaya en la actualidad. Al comienza de cada vertiente se incluye un resumen de estas vertientes y de las obras, detallando las principales características conjuntas.

Al margen de ello, debemos explicar que hemos tenido en consideración un período de quince años, que comprende 1980 como fecha inicial, en que se produjo la muerte de Gabriel Casaccia, y que puede simbolizar el inicio de una transición literaria, a la par que política -el régimen de Stroessner comienza a debilitarse en ese año por la crisis económica existente-. Y situamos el punto final en 1995, simplemente porque fue el año en que iniciamos este trabajo. De esta forma, el lapso comprende los quince años de transición entre varias generaciones, lo que da una dimensión bastante exacta del proceso literario del Paraguay actual.

Existe una gran dificultad de criterio a la hora de clasificar los autores y las obras por vertientes. En primer lugar, toda obra puede no pertenecer exclusivamente a una única vertiente. Encontramos obras con una trama policíaca como hilo

argumental, junto a temas dominantes sociales, políticos y testimoniales. En este caso, hemos decidido incluir una obra en la vertiente que domina mayormente la narración, hecho que puede en algunos casos ser discutible.

En segundo lugar, al estudiar en casi todos los casos la obra de un autor en conjunto, nos enfrentamos al problema de que, en la mayor parte de los casos, podemos encontrar obras de distintas temática y estilo en su bibliografía. Uno de los casos concretos es el de Guido Rodríguez Alcalá, autor de novelas y cuentos históricos y políticos. Hemos preferido incluir el estudio de las obras de un autor en una vertiente por una o dos razones indistintamente: por poseer una dominante, o por presentar innovaciones importantes dentro de la narrativa paraguaya, como puede ser la creación de una nueva tendencia o la importante transformación de alguna cultivada anteriormente. En el caso de Guido Rodríguez Alcalá, por ejemplo, ofrece una producción semejante en cantidad adscribible a ambas vertientes, pero sus aportaciones a la novela histórica -creemos- permiten que el subgénero evolucione de forma destacable en Paraguay, por lo que lo incluimos en ese apartado.

La ausencia de trabajos críticos sobre nuestro tema, provocan que no podamos partir de una clasificación anterior más o menos reciente. Sin embargo, con respecto a la narrativa anterior a *Yo el Supremo* de Augusto Roa Bastos, referente obligado en la evolución de las tendencias de la narrativa paraguaya, ha habido algunos intentos más o menos aproximados.

Alrededor de los años sesenta se vierten una serie de definiciones tipológicas de la narrativa paraguaya en dos

grupos: costumbristas y realista-sociales. Josefina Pla en 1969 las define de la siguiente forma:

> La narrativa paraguaya, solicitada tenuemente por las corrientes de pensamiento posteriores al conflicto bélico de 1914 (corrientes de las cuales el aislamiento en esos años sólo permitió llegar los ecos: ellas no pudieron alcanzar una dimensión organizada) se halló en conflicto con el pensamiento conservadurista promovido por los escritores del 900 (todos ellos, salvo rara excepción, historiadores o sociólogos.[105]

Posteriormente, Pla añade que las obras producidas hasta 1940 se agrupan dentro de la vertiente conservadurista-costumbrista, con excepción de las de Valdovinos y Villarejo sobre la Guerra del Chaco. La narrativa social hasta esos años es para esta crítica un hecho aislado; opina que se vertebra a partir de la publicación de la colección de cuentos de Casaccia, *El Guahjú* en 1938, concediendo poco valor por su cantidad escasa a los cuentos sociales de Julio Correa.

Hugo Rodríguez Alcalá admite esta división en sus obras críticas. Otra definición inicial de los estilos de la literatura paraguaya es la de Roque Vallejos: "el Romántico, el Modernista y el Vanguardista o Contemporáneo"[106]. En relación con la novela divide las producciones en novelas costumbristas, folklóricas o nacionalistas; y realistas sociales[107]. Como se observa, los críticos presentan unanimidad en esta cuestión.

Sin embargo, ¿dónde situamos las colecciones de relatos modernistas de Martín Goycoechea Menéndez, argentino pero con esta obra incluida siempre por los citados críticos dentro de

---

[105] Josefina PLA: "La narrativa en el Paraguay de 1900 a la fecha". Madrid, *CHa*, nº 231 (marzo 1969), pp. 641-654.

[106] Roque VALLEJOS: *La literatura paraguaya como expresión de la realidad nacional*. Asunción, Editorial Don Bosco, 1970, p. 49.

la literatura paraguaya, y *Las vértebras de Pan* de Eloy Fariña Núñez? ¿Acaso algunos cuentos de *Tradiciones del hogar* de Teresa Lamas no son históricos, aunque desarrollen argumentos extraídos de la memoria colectiva del pueblo paraguayo? ¿O cómo no contemplar la actitud realista en el sentido más preciso del término de *Aurora* de Juan Stefanich, novela donde el costumbrismo se presenta mezclado entre los asuntos políticos y sociales?. Estos son unos escasos ejemplos. Una clasificación nueva no procede de la nada, y evidente partimos de las que efectuaron los mencionados críticos. Pero las circunstancias actuales son distintas: la narrativa se ha expandido en Paraguay hasta el punto de que las vertientes actuales cubren un campo más amplio y menos simple que el de una división bimembre.

Así, pues, procede analizar bajo distintos puntos de vista el cuerpo central de nuestro trabajo. La misma Josefina Pla adopta otra postura al analizar la narrativa posterior a 1950. Cita como vertientes la novela de la tierra, la novela regionalista y exótica, la histórica, la poética, la urbana, el realismo mágico, la psicológica, y la social, entre la que incluye la del destierro[108]. Como se observa, Pla muestra cierto rigor el ampliar una clasificación anterior ciertamente simplista.

En los trabajos críticos encontramos otras clasificaciones inspiradas en criterios extraliterarios, casi siempre políticos. Rubén Bareiro Saguier separa la literatura oficial escrita dentro de las fronteras del país durante el régimen de

---

[107] *Íbid*., p. 54.
[108] Josefina PLA: *Literatura paraguaya del siglo XX*. Asunción, Ediciones Comuneros, 1976.

Stroessner, de la de carácter crítico, escrita casi siempre fuera de las fronteras del Paraguay[109].En este mismo sentido, Renée Ferrer divide también la narrativa paraguaya en dos vertientes: la de los escritores exilio y la del interior. Ferrer menciona que "la modernidad y el sentido crítico nos llegarían desde el exterior"[110]. Exilio e *insilio* se convierten, así, en criterios definidores de la producción literaria paraguaya.

Estas consideraciones nos resultan insuficientes en un trabajo que pretende ser extenso y exhaustivo. Son evidentes las diferencias que existen entre la producción de los exiliados, teñidas de una crítica social más acentuadas, y las del interior, casi siempre sumidas en una voz que desde la intimidad expresa su incomodidad dentro de la sociedad paraguaya en que se desenvuelve cada protagonista. Sin embargo, la cantidad ingente de obras narrativas paraguayas publicadas nos conduce a una división más amplia. Desde 1980 hasta 1995, intervalo de nuestro trabajo, encontramos distintas vertientes: experimental, feminista, costumbrista (subdividida en folklórica y neocostumbrista), fantástica, postmoderna, histórica, política, testimonial y autobiográfica, novela de Asunción, policíaca, y otras vertientes menores como la sentimental o la infantil. La amplitud temático-estilística, por tanto, es una de las características de la narrativa paraguaya actual. Esta amplitud no se produce de forma repentina, sino a través de un proceso de evolución que, siguiendo la división de Josefina Pla de la narrativa posterior

---

[109] Rubén BAREIRO SAGUIER: "Estructura autoritaria y producción literaria en Paraguay". Toulouse, *Caravelle*, v. 42 (1984), pp. 93-106.

a 1950 que hemos reproducido anteriormente, ha ido gestándose a lo largo de toda la historia de la narrativa paraguaya. A lo largo de las siguientes páginas vamos a profundizar en cada una de ellas.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

[110] Renée FERRER: *La narrativa paraguaya actual: dos vertientes*. Washington, Centro Cultural del BID, 1994.

1. NARRATIVA DE INNOVACIÓN Y EXPERIMENTACIÓN FORMAL.

Para comenzar, hemos de determinar que incluimos en la vertiente experimental aquellas obras en las que el autor superpone la intención innovadora al argumento, rompiéndose la concepción tradicional del relato como sucesión de acontecimientos de una historia, para centrarse en aspectos de búsqueda de nuevas formas en estructura y lenguaje. Aunque el experimentalismo puede aparecer en obras, en escritores de vertientes como la feminista es un rasgo característico, el criterio por medio del que agrupamos a los escritores experimentales es el de superposición de la innovación sobre la historia narrada; es decir, la primacía de lo artístico sobre lo narrativo. Escritores experimentales paraguayos desde el 80, cuya obra vamos a analizar en este apartado, son Jesús Ruiz Nestosa, Jorge Canese, Lito Pessolani (Joaquín Morales), Juan Manuel Marcos y Juan Carlos Herken. Vamos a incluir también a Luis Hernáez, novelista en el que el argumento ocupa el primer plano, porque somete temas tradicionales como el de la violencia a nuevas formas, perspectivas y recursos narrativos. Éste autor aprovecha el experimentalismo pero propugna el regreso a la naturalidad de la historia narrada, aunque se pueda relatar con técnicas innovadoras.

Los escritores paraguayos sienten desde principios de los años setenta la necesidad de romper con todo lo que signifique pasado y presente, e inician la búsqueda de nuevos caminos de resoluciones estéticas que satisfagan las necesidades de expresión libre de su propio mundo, generalmente identificado

con la opresión de la dictadura que los obligaba a buscar nuevos caminos para poder decir lo que pensaban. Sin embargo, las nuevas fórmulas narrativas encuentran una mayor expansión después de la publicación de *Yo el Supremo* de Augusto Roa Bastos en 1974 y de las novelas de Lincoln Silva en el primer lustro de los setenta. A través de ellos los nuevos creadores descubren que es posible encontrar vías con la experimentación lingüística y formal, y sobre todo innovar la estructura de las narraciones.

Jesús Ruiz Nestosa es el primer novelista que busca nuevos modos de narrar por primera vez en Paraguay, cuando en 1973 publica su novela *Las musarañas*. Esta obra, prácticamente coetánea a *Yo el Supremo*, es el primer intento serio de ruptura con el tipo de narración tradicional que adoptaban entonces los narradores paraguayos. En los años 1980 y 1982, Jesús Ruiz Nestosa publica respectivamente *El contador de cuentos* y *Los ensayos*, obras donde la experimentación formal y temática se encuentra como principal intención del autor, aunque las críticas que recibió Ruiz Nestosa le afectaron tanto que dejó de publicar hasta 1995, cuando edita la novela *Diálogos prohibidos y circulares*[111]. Este autor no adopta los presupuestos narrativos extremistas del *nouveau roman* francés; no niega las nociones de personaje y argumento, pero se nutre del espíritu de renovación de la literatura latinoamericana contemporánea, y de la necesidad de buscar nuevas formas de expresar su pesimismo personal ante la situación que le rodea.

---

[111]Como prueba de que la oralidad se llega a convertir en una fuente para los trabajos de investigación en Paraguay, valga el caso de las críticas de Ruiz Nestosa. El autor nos ha manifestado en entrevista personal que cuando publicó *Los ensayos* no recibió críticas directas escritas en la prensa. Fue el peso del ambiente literario

Los narradores de algunas obras publicadas en los años ochenta, acordes con los deseos de romper con la vieja y conservadora sociedad cultural paraguaya, no responden a una perspectiva única, en primera o tercera persona; por el contrario, adquieren entidad por sí mismos y los personajes presentan autonomía dentro del texto. En este caso, la literatura se convierte en manifestación de una generación joven que encabezan autores como Ruiz Nestosa, cuya preocupación es hacer avanzar a su sociedad hacia la modernidad literaria para que abandone los presupuestos de la novela tradicional que se seguía cultivando en Paraguay durante esos años.

Después de la aparición de las primeras obras de Ruiz Nestosa, la experimentación responde a perspectivas diferentes. Este autor es uno de los primeros que en sus obras utiliza formas narrativas distintas, con estructuras de los argumentos que expresan muy bien la necesidad de renovación que ya se había manifestado en la poesía. Pero es Jorge Canese quien va más allá en la narración experimental y ensaya una narrativa contracultural[112], iconoclasta y nihilista, desde 1987. En ese año aparece su libro de cuentos *¿Así no vale?*, que se centra sobre todo en la experimentación lingüística, más que en la estructural y en la perspectiva de la narración de Ruiz Nestosa. Canese en 1982, con sus *Papeles de Lucy-fer*, mantiene vigente el género, dándole un barroquismo especial que ahora

---

oral en contra de su estilo y de sus argumentos lo que le produjo la decepción que le mantuvo apartado de la publicación de sus siguientes novelas hasta 1995.

[112]Por narrativa contracultural paraguaya entendemos aquella que trata de romper con el relato tradicional paraguayo, basado técnicamente en la linealidad y en el realismo, y argumentalmente en el tema rural. Los narradores contraculturales tienen en común la necesidad de transformar, el experimentalismo de las obras, la iconoclastia, el uso del lenguaje como medio de experimentación, y el rechazo de toda tradición que viene dada.

camina por las pautas del juego lingüístico para derrumbar la historia y los tópicos paraguayos como reacción ante el pasado.

En la novela de Juan Manuel Marcos se mezclan las historias de amor, la policial, la política y la intimista. Los tipos de argumento se confunden y se mezclan, sin que sea fácil delimitar cuál predomina en un capítulo. Es una novela de la postmodernidad, lo que contrasta con una país con una literatura que casi no ha circulado por la modernidad literaria hasta bien entrados los años ochenta. Es curioso, en este sentido, el contraste que ofrece la dificultad de comprensión de estas novelas para el público paraguayo, con el éxito de ventas de *El invierno de Gunter*, por motivos de interés político desde 1987.

Aun sin ser una novela totalmente experimental en su tema,·*El destino, el barro y la coneja* de Luis Hernáez, publicada en 1989, rompe los esquemas tradicionales de la novela de tema local y rural. En ella, Hernáez ofrece un juego de distintas formas textuales que utiliza para aproximarse a la psicología de los personajes, y aunque no trata de rebelarse contra la escritura tradicional completamente, trata de cambiar sus presupuestos incluyendo nuevas formas y perspectivas de narrar, que si en las narrativas de otros países ya se habían introducido, en la paraguaya eran originales.

En 1992, Lito Pessolani trabaja la narración contracultural y barroca en su novela corta *Historia(s) de Babel*, donde lo importante es el texto y las variaciones lingüísticas y estéticas pluriculturales que surgen del mismo, más que el tema político que subyace en el contenido de la obra. Por su contenido habría que incluir esta novela dentro de

la vertiente política, pero el mismo autor reconoce que nunca pretendió construir una novela de este tipo, sino experimentar con el lenguaje en búsqueda de nuevas formas de expresión tanto en el nivel de la palabra como en el sintáctico.

Juan Carlos Herken, en *El mercader de ilusiones*, mezcla una historia sentimental con una trama política. Busca delinear un personaje oscuro inmerso en tramas políticas bastante opacas.

Generalmente estos autores buscan nuevas fórmulas para estructurar y narrar el relato tradicional, incorporando juegos lingüísticos, transgresiones de las perspectivas de narración y nuevos contenidos. Lo cierto es que el experimentalismo ha ido dejando de ser una vertiente de la narrativa paraguaya actual, para convertirse actualmente en un instrumento del que se valen los autores para renovar el texto literario de su país, como un hecho literario natural. Los nuevos autores adoptan las formas narrativas contemporáneas y el barroquismo formal deja de ser su primer objetivo. Se valen de la búsqueda de nuevos recursos imaginativos que permitan acercarse a la narrativa del resto del continente, como ocurre en algunos fragmentos de Guido Rodríguez Alcalá, Raquel Saguier, Renée Ferrer y Moncho Azuaga. Esta adopción de nuevas formas ha enriquecido sobre todo la novela actual paraguaya, que se ha alejado de los primeros artificios experimentales de sus autores. El mismo Roa Bastos en *El Fiscal* mezcla géneros como el histórico, el autobiográfico, el sentimental y el político.

Los seis autores que vamos a analizar en este apartado -Jesús Ruiz Nestosa, Jorge Canese, Juan Manuel Marcos, Luis Hernáez, Lito Pessolani y Juan Carlos Herken- se dedican casi

totalmente a este tipo de tendencia narrativa, lo que no ocurre en las obras del resto de autores citados anteriormente, quienes aprovechan la experimentación en momentos puntuales y sin deseo de innovación, sino de renovación. Así, estos autores se caracterizan sobre todo por el deseo de innovación con estas características:

1) Ruptura de la estructura tradicional lineal del relato, con búsqueda de nuevas formas de narración. Deja de tener importancia el orden, porque lo fundamental en las novelas de estos autores es el discurso en sí mismo. Puede haber distintos narradores y perspectivas en la misma obra, y aparecen todo tipo de recursos que intencionadamente alteran cualquier orden y sentido lógico del relato.

2) Las obras de Canese y la de Lito Pessolani se caracterizan por los juegos lingüísticos como forma de fruición del autor. Uno de los recursos que más utilizan es la formación de neologismos a partir de términos del guaraní y del español.

3) El argumento y la estética son un fin en sí mismos. El narrador se distancia de lo narrado, y el compromiso político es intrínseco porque no viene predeterminado por la ideología del autor.

4) Hay profundo deseo de universalidad, lo que en Paraguay significa ruptura con los contenidos y las formas tradicionales. Aunque se traten temas paraguayos y se localicen las narraciones en este ambiente, los autores conectan su propio mundo con el de otros países.

5) Los juegos formales y estructurales hacen que todas estas obras se caractericen por el barroquismo y la complicación. Este barroquismo viene determinado por los

recursos estilísticos siguientes: el uso de las mayúsculas, la falta de linealidad de la narración, la aparición de historias secundarias intercaladas en la principal que aparentemente tienen poco que ver con ésta pero que acaban transformando el argumento, la búsqueda de la raíz etimológica de las palabras para crear neologismos, la ruptura temporal, y en el caso de Pessolani la intemporalidad, el existencialismo, la creencia en el poder transgresor de la palabra y el irrealismo en algunos momentos.

6) El autor suele cumplir con la intención de mezclar técnicas narrativas y argumentos que tradicionalmente pertenecen a distintos subgéneros; deliberada fusión donde se vislumbra perfectamente la confusión de subgéneros, sin que predomine alguno en concreto, que caracteriza la literatura de la postmodernidad.

7) Influencia de técnicas cinematográficas y audiovisuales. Preside el discurso la intención metaficticia del autor, junto a otras características como el dialogismo y la intertextualidad.

8) Intención cultista del autor. Hay una preocupación por que la obra sea literatura, porque forme parte de un universo cultural, y para ello introducirá referencias intelectuales.

9) Presenta rasgos propios de subgéneros populares -folletín, policíacos, o de acción- y de la paraliteratura. Algunas obras se emparentarían con las novelas de Manuel Puig -posible modelo imitado sobre todo por Juan Manuel Marcos-[113],

[113]La novela paraguaya que mejor representa esta vertiente es *El invierno de Gunter* de Juan Manuel Marcos. En ella se advierten técnicas semejantes a las de las novelas de Manuel Puig como el influjo condicionante del pop-art, la desesperación de los personajes, algunos de ellos incapaces de escapar de la "masa", la frustración, y las técnicas narrativas inspiradas en el cine, las fotonovelas o las canciones sentimentales.

aunque también con *Yo el Supremo* de Augusto Roa Bastos en el constante dialogismo *bajtiniano* de las secuencias narrativas. La cultura *pop* está presente, principalmente en *El invierno de Gunter* de Marcos.

Por tanto, la destrucción de la clasificación establecida de los subgéneros novelescos que caracteriza la postmodernidad, la ruptura con los cánones tradicionales de la narrativa, también se vislumbra en Paraguay, aunque sea en menor medida que en otros países vecinos, lo que también es muestra de la incorporación de los escritores, lenta pero progresiva e imparable, a los rasgos de la novela actual continental.

No es una corriente homogénea, porque existen diferencias demasiado importantes entre las obras de los cuatro autores. Canese encuentra en la narración corta la forma de combatir el anquilosamiento de las mentalidades que mejor se adapta a su estilo, sin orden aparente y con una prosa contracultural de valor poético; Hernáez y Marcos tratan de incorporar nuevos tipos de discurso a un tema tradicional, mientras Pessolani intenta la novela de la plurisignificación lingüística, y Ruiz Nestosa basa su experimentalismo en la estructura acorde con el pesimismo que rodea la vida de sus personajes. Solamente son comunes a los cuatro los intentos de renovación del lenguaje y de la narrativa. Son narraciones que, por tanto, tienen en común la búsqueda de nuevas formas de expresión distintas a las tradicionales. La narrativa experimental ha tenido un desarrollo muy importante en Paraguay durante los años ochenta. Algunos autores han intensificado los intentos de buscar nuevas fórmulas que den un sentido peculiar a temas que generalmente se habían tratado con una perspectiva tradicional, o de la

innovación en sí para romper con los moldes de la novela tradicional realista.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

1.1. JESÚS RUIZ NESTOSA: LA NARRATIVA EXPERIMENTAL COMO FORMA DE INDAGACIÓN PSICOLÓGICA Y SOCIAL.

Las musarañas (1973)[114] de Jesús Ruiz Nestosa marcaba un cambio cualitativo en la novela paraguaya, puesto que el autor incorporaba técnicas de la novela experimental y del existencialismo que hasta entonces apenas habían sido exploradas en la narrativa del país. A pesar de que está escrita en un único párrafo y sin mayúsculas tras la puntuación ortográfica, la novela se lee sin demasiada dificultad. La obra trata del ascenso y caída de una familia arribista, por lo que incorpora la crítica social a estas novedades estilísticas. La visión de los acontecimientos de *Las musarañas* encubre la puesta en entredicho de un sistema político, la dictadura, que favorece estas actitudes sociales y que encubre la corrupción. A pesar de la gran cantidad de aspectos positivos y aportaciones de la obra, la repetición innecesaria de anécdotas que no agregan mucho contenido al desarrollo del tema, hace que caiga en una circularidad que el autor no desea *a priori*. Es una novela, pues, que marca una tendencia narrativa renovadora que posteriormente se expandirá, y que servirá al autor para plantear sus obras posteriores siguiendo el mismo estilo.

Las musarañas se publica en Buenos Aires como si fuera la novela de un exiliado, a pesar de vivir dentro del país, por la autocensura y el miedo a recibir críticas por demasiado innovadora y por las connotaciones políticas que podían

derivarse de la obra. De este modo, Ruiz Nestosa pasó por ser durante la dictadura uno de los ejemplos más representativos de la literatura del exilio interior, cuya voz no se oía más allá de los marginados círculos de intelectuales paraguayos.

Sus obras tienen un sentido social estricto. Escribe "a contrapelo" –más que a contracorriente– en un país que constantemente niega la relevancia de sus escritores, idea que pretende combatir con sus textos. Rechaza la cultura de irracionalidad y barbarie impulsada oficialmente durante la dictadura de Stroessner, y defiende su sustitución por una manifestación constante de la resistencia que se opone a la irracionalidad oficial. Así, con sus obras *Las musarañas*, *El contador de cuentos* y *Los ensayos*, escritas durante la dictadura, trata de salir de la mediocridad cultural que potencia el régimen. Ruiz Nestosa forma parte de esa generación de jóvenes que a finales de los 60 y principios de los 70 trataron de "hacer ruido" para salir del silencio paraguayo, y se expresan contra la anulación del apasionamiento necesario para integrarse en cualquier actividad que construyera la dictadura. Sin embargo, la escasa respuesta, sobre todo de crítica y público, que tuvo su obra *Los ensayos*, le anuló el deseo de seguir escribiendo, y cayó en la "sociedad silenciosa de la frustración" –por utilizar sus mismas palabras–, en la que siempre había querido combatir. Al comprobar la escasa comprensión de su narrativa por innovadora, comienza a escribir solamente por placer, dedicándose más a su oficio de periodista que al de novelista.

---

[114] Jesús RUIZ NESTOSA: *Las musarañas*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1973.

Otro acontecimiento que le frustró personalmente fue la clausura en 1984 del diario donde trabajaba entonces, *ABC Color*. Mientras se mantuvo apartado de la sociedad, escribió durante los años ochenta la novela hasta ahora inédita titulada *Los balcones*, cuyo argumento giraba en torno a los desaparecidos durante la dictadura; novela que presentó a varios concursos literarios por ser la única forma de publicarla. No obtuvo ningún premio ni reconocimiento en forma de publicación, quizá por su experimentalismo. Debido a la decepción sufrida por ello, Ruiz Nestosa optó por alejarse casi definitivamente del mundo literario, hasta reaparecer en 1995 con la publicación en la editorial *El Lector* de una nueva novela titulada *Diálogos prohibidos y circulares*.

Ruiz Nestosa, como más arriba hemos advertido, es uno de los autores más representativos del llamado "exilio interior", sintagma que lleva implícita la idea del fracaso de sus intentos de concienciación intelectual de la población, en que se sumieron los literatos que escribieron intrafronteras durante la dictadura de Stroessner. La principal clave de sus novelas que refleja este exilio interior es el pesimismo que domina a los personajes, cuyos pensamientos están llenos de una negatividad que llevan a término sin panfletarismo ni actitudes proselitistas. Deja de lado la explicitación de ideas sobre el carácter de denuncia de la obra literaria, y abandona el convertirla en documento social de una época, para centrarse en mostrar una fotografía de la realidad que le permita establecer un compromiso personal con la literatura, aunque ello signifique reflejar una visión del mundo negativa. Para Ruiz Nestosa, la obra literaria es un fin en sí misma y solamente ha

de explicarse por su forma y su contenido, desprendidos de cualquier contexto extraliterario; valoración que se contradice con el sentido de sus obras, sobre todo si tenemos en cuenta las limitaciones del escritor sometido a la restricción temática de la dictadura, lo que le hace refugiarse en la metáfora literaria. De ahí que elija la experimentación formal como manera de examinar y cuestionar la realidad que le oprime. En sus narraciones pretende sobrepasar la realidad, lo que no es más que una forma de vivir una realidad literaria de acuerdo con las reglas de la ficción.

En otro sentido, se considera un escritor trabajador y no un artista, porque se manifiesta en contra del *vedettismo* que ostentan algunos escritores paraguayos. Él mismo afirma en el prólogo del autor de *El contador de cuentos*, que "necesita de un planteamiento teórico para encarar la acción"[115], lo que sin embargo no excluye la posibilidad de trabajar la estructura de las obras. Así, su forma de componer gira alrededor de una estructura sobre la que deposita el argumento que pretende narrar, porque la forma en que se presenta el contenido cambia el sentido de la obra literaria.

El contador de cuentos.

El contador de cuentos (septiembre de 1980) posee una característica peculiar: fue el primer volumen que publicó la editorial NAPA de Juan Bautista Rivarola Matto como "libro paraguayo del mes". Los relatos que forman arte de la obra son muy anteriores a la fecha de publicación, lo que nos hace comprender las dificultades de que tenía el autor para ver editadas sus obras como libro antes de la creación de esta

editorial. La obra tuvo una buena acogida, sobre todo por la novedad que significaba la aparición de esta editorial y esta colección en concreto. Es, por otra parte, uno de los mejores logros literarios de Ruiz Nestosa, porque abandona la extensión de la novela que le lleva a introducir largas parrafadas que disuelven su ritmo, y se centra en la acción. Esta técnica le permite lograr una mayor perfección narrativa al eliminar de sus relatos lo que pueda restar atención a sus argumentos.

El primero de ellos, **La transmigración**, se acerca a la ciencia-ficción. Fue escrito en 1968, según especifica el autor al final del mismo. Transcurre en el futuro y en Siberia. El personaje central, el joven estudiante naval David Grisha, sufre un accidente de gravedad y le transplantan el cerebro de un desconocido. Cuando finaliza el tratamiento, David ha dejado de ser él mismo y ha adquirido una nueva personalidad, la del desconocido a quien pertenecía el cerebro, porque el cerebro es el órgano de la conciencia y ésta permanece viva siempre en el órgano físico donde se esconde. Así, las actitudes de David corresponden a otra persona: se registra en un hotel con el nombre de Evgeni Evtushenko, escribe poemas, y patentiza una afición intelectual, desconocida en el joven. Al final del relato, David se suicida a los cinco meses de vivir con otro cerebro.

El estilo de la obra es periodístico; el problema planteado en el argumento se va revelando con pretensión de objetividad, por medio de una sucesión de cables periodísticos de una agencia de noticias llamada ASP. El lector se ve sorprendido por la tragedia del joven narrada en un tono

[115]Jesús RUIZ NESTOSA: *El contador de cuentos*. Asunción, NAPA, 1980, p. 11.

intencionadamente impersonal, el propio del periodismo. Y con su contenido, el autor pretende descargar la idea de la imposibilidad de robar la conciencia, lo único que distingue a cada hombre y le confiere su propia individualidad. Así, alma y cuerpo es una conjunción indivisible, y no pueden ser separados sin que ello contraiga la pérdida de la identidad. El alma es más fuerte que el cuerpo, porque éste no es más que el estuche que la conserva, aunque el hombre de la actual sociedad tecnocrática haya sublimado el cuerpo por encima del alma. Por otro lado, la irracionalidad se trasluce a lo largo del relato: hecho argumental grotesco es que el protagonista sea un joven judío israelí que pasa sus vacaciones en Rusia, con lo que está retomando la idea de las víctimas judías de los experimentos genéticos del régimen nazi. Y ante la persecución de los periodistas por las noticias sobre el joven, los actos del protagonista después del transplante sobrepasan toda razón científica. Son alusiones de valor simbólico extrapolable a la denuncia de las aberraciones de las dictaduras, sean comunistas o fascistas, y sobre todo a la anulación de conciencia propia que provocan. El autor quiere denunciar también el afán de la prensa por el morbo de la noticia, en lugar de centrarse en la esencia de la noticia. Por otra parte, el relato oculta profundamente la defensa de la individualidad que el escritor proclama en la domesticada sociedad de la dictadura, lo que es una muestra de representación del exilio interior del protagonista llevado al extremo del cambio de personalidad.

En otro orden, la estructura y el estilo periodístico –que Ruiz Nestosa emplea porque es su código de trabajo habitual– con una distribución ordenada por los días de publicación de

cada cable de la agencia, la brevedad de los párrafos, el estilo nominal y la precisión de los datos cronológicos ordenados de forma lineal, la inclusión de versos incrustados en la prosa, y el futurismo del argumento, convierten a este relato en un hecho singular dentro de la narrativa paraguaya que se publica desde 1980.

La huida, el segundo relato de la obra, fue galardonado en Asunción con el "Premio Hispanidad" en 1974. Narra la historia de Simón, un sefardita (personaje recurrente de Ruiz Nestosa como se observa) prófugo que intenta salvar a los suyos, ciego de nacimiento y de herencia genética, guiándolos hasta el mar en busca de una "tierra prometida" semita o de la "tierra sin mal" de los guaraníes. Su esfuerzo titánico resulta baldío y poco a poco los va perdiendo. Él mismo perece en la inútil tenacidad de su heroísmo. La obra sigue formalmente las pautas del resto de relatos de la obra y el simbolismo es evidente: un ser marginado por el poder intenta concienciar a sus semejantes para salvarlos, pero no lo consigue porque el poder es demasiado fuerte, lo que da evidencia del pesimismo del escritor por la situación política durante la dictadura. Es una paráfrasis simbólica de la historia de la huida de Moisés de Egipto con los judíos en busca de la tierra prometida, de la misma forma que el escritor intenta salvar a su pueblo del vacío de conciencias críticas. Su estilo es cortazariano en cuanto que hay una inquietud existencial y el personaje no logra cumplir sus objetivos de llegar al paraíso, y la forma del relato es un intento de ordenar el caos existente cuando no se consiguen los fines pensados.

El tercer relato que se incluye en la obra es el que le da título: **El contador de cuentos** (1974). En relación con los anteriores el procedimiento formal es distinto. El protagonista, Emilio, adquiere una posición narrativa intradiegética unas veces y en otras extradiegética. Aparece dentro y fuera indistintamente en los relatos de un personaje que cuenta siempre el mismo cuento en la plaza del pueblo, ilustrándolo con láminas que muestran al mismo tiempo lo que sucede alrededor. Es un guiño literario al *Retablo de las maravillas* de Cervantes. Ello implica que la vida es una misma historia contada de forma reiterada y constante, un círculo cerrado donde todo acto se repite. Cada lámina tiene un número, pero en ocasiones el orden se altera por obra del azar y el cuento cambia pero la historia sigue siendo la misma, con lo que Ruiz Nestosa está defendiendo la necesidad de buscar nuevas estructuras narrativas en Paraguay que en el exterior son habituales, para romper con el tono realista habitual de las narraciones en prosa del país. El adolescente Emilio se dedica a cuidar unos pájaros negros, de agresivos espolones ocultos, nacidos de huevos que le deja un astrólogo. Las consecuencias de la afición de Emilio son siniestras, pero él no es culpable ni siquiera inconscientemente. La gente supone que los pájaros son la causa de la peste, pero Ruiz Nestosa no revela si esta suposición del pueblo es cierta o no; lo que convierte a la obra en una alegoría del presente paraguayo de esos años. El autor juega con la posibilidad de la coincidencia, con la habitual presencia del azar que rompe la lógica, para dejar un final abierto a la idea que elija el lector. La novedad experimental del relato, siempre haciendo referencia a la

narrativa del Paraguay, estriba en la inclusión del protagonista en el interior del relato contado dentro del cuento; ficción dentro de la ficción al modo borgiano. Al mismo tiempo, Emilio es un trasunto de la transmisión de la angustia que produce el exilio interior del propio autor:

> Al abrir la puerta de la cocina, su madre que está aquí se sobresalta y emite un pequeño quejido, pero inmediatamente se enfrasca de nuevo en su trabajo, lo siento, no quise asustarte, sólo vine a tomar agua y saca de la heladera el agua que sabe que fue hervida y se le adelanta su gusto insípido, le falta algo, algún componente, daría cualquier cosa por tomar aunque sea agua contaminada que tenga gusto a algo y ya sé que no debo quejarme, que las cosas deben ser así, que no debo protestar, pero este encierro me produce un cansancio desesperante.[116]

En la focalización del relato, el narrador adopta diversos modos de representación de su mundo mental: el monólogo interior directo e indirecto y la narración en tercera persona. De esta forma entremezcla la forma de narrar con las dos historias hasta conseguir una complicación formal que provoque la participación y el esfuerzo del lector.

El cuarto relato de la obra, **Cuento narrado en forma de crónica periodística causa grave episodio** (1977) es un relato periodístico, como expresa el título, que narra los episodios de la revolución que produce un relato de ficción, de creación literaria, que se publica en un periódico. Las consecuencias son terribles: la violencia llega al pueblo donde se sitúa el relato, porque sus habitantes creen que es una noticia verídica, con lo que el autor está criticando el sensacionalismo de la prensa actual, y al mismo tiempo la

---

[116] *Íbid.*, pp. 48-49.

irresponsabilidad de un pueblo, incapaz de discernir la ficción de la realidad. La narración de unos supuestos hechos ocurridos que desencadenan la acción cuenta que las autoridades eclesiásticas de Ka'ané deciden abandonar la construcción de una iglesia dedicada a Santa Librada, y la adjudicación del material existente a diversas familias del lugar, perfecta y realmente citadas en una lista.

El autor se incluye en la historia como creador del relato; Jesús Ruiz Nestosa trata de escribir un cuento basándose en la realidad, y la estulticia de la gente hace que lo tomen como verídico. Es obvia la crítica al poder subyugador de las noticias periodísticas y a su pretendido objetivismo, y a la vez es un cuestionamiento de la propia obra literaria, que debe ser ficción ante todo (el autor incluye tantos datos y documentos reales que sus lectores lo confunden con la realidad). Al mismo tiempo, hay "crítica de la crítica literaria periodística", tan negligente en sus apreciaciones y tan vacía de contenido:

> "La elección de un estilo periodístico, que utiliza la estructura de una crónica, es un hecho nada más, que circunstancialmente ha llevado a producir efectos paralelos y lamentables que nada tienen que ver con el fenómeno literario. Esta forma de narración 'objetiva' parecería crear un mundo neutro, extraño al hombre. Pero si se profundiza en esta 'crónica' el lector encontrará sólo aparentemente que hay un mundo que se describe por sí mismo, pero que sin embargo ese universo preciso, obsesionante y extraño está en definitiva en una conciencia".[117]

Como el primer relato del libro, se estructura linealmente como noticias que escribe un cronista, testigo presencial, que

[117] *Íbid.*, p. 71.

va describiendo la situación por días y horas. La creencia real y obstinada de la ficción, provoca una catástrofe por el pensamiento quijotesco del pueblo. Y la lección que el lector asume es la de la imposibilidad de creer como realidad lo inventado por la imaginación; lo que es una reivindicación del poder fabulador del narrador, que siempre puede manejar la realidad y engañar al lector.

El último relato de *El contador de cuentos* se titula **Recopilación de datos**, y fue escrito en 1980. En él se combinan los dos procedimientos estilísticos que caracterizan la obra: la información periodística y el discurso interior. En este sentido, constituye una síntesis de su estilo cuentístico. Es un cuento casi policíaco, en el que no sabemos quién es el asesino, aunque la sospecha caiga en un ínfimo personaje que pasa casi inadvertido a lo largo del relato. Los hechos se van encadenando sucesivamente de forma causal y las culpas de los personajes se diluyen en un orden complejo y contradictorio. La prostituta llega a ser víctima de todos y de ninguno, como en la obra teatral *Llama un inspector* de Priestley. El asesino tiene en realidad escasa importancia en el relato, como sucedía con el final del relato **El contador de cuentos**, porque lo fundamental son las causas del crimen. El final elíptico con la omisión de quién es el verdadero ejecutor del hecho que desencadena la acción del relato, se convierte en una constante de la narrativa de Ruiz Nestosa, donde todos son inocentes y culpables a la vez de los acontecimientos, y el lector deberá elegir con su opinión entre todos los planteamientos que le sugiere el narrador.

En *El contador de cuentos* hay voluntad de estilo. Ruiz Nestosa domina la palabra e imprime un estilo muy personal a sus obras que se caracteriza por la experimentación y el provecho de cualquier estilo o género en el argumento de los relatos, la búsqueda de la participación del lector al sugerir más de lo que dice y la construcción de un mundo de seres imposibilitados que fracasan en sus pretensiones, lo que infiere un profundo pesimismo a sus obras, afirmación que queda ratificada en su siguiente novela. Y como hemos podido comprobar hay cinco cuentos que se pueden clasificar en dos tipos según la forma del discurso que emplea: los de lenguaje periodístico y los de discurso interior. **La transmigración** y **Cuento narrado en forma de crónica periodística causa grave episodio** se caracterizan por estar contado a modo de crónica de prensa, mientras que **La huida**, **El contador de cuentos**, **Recopilación de datos** son relatos donde domina el discurso monologado o la penetración del narrador en la psicología de los personajes.

Los ensayos.

Los ensayos, publicada en marzo de 1982 también en la colección "Libro paraguayo del mes" por NAPA, es una novela de estructura no tradicional, lo que otorga la condición de nueva aportación al experimentalismo en la narrativa paraguaya. Es, quizá, una de las más importantes contribuciones a la renovación de la novela que se hayan hecho en el país[118]. Su tema surge de los datos que se van dando de forma fragmentada. Esta fragmentación convierte al texto de la novela en lo importante en sí, y no sus referencias a la realidad. El

protagonista es un ser del que se carece *a priori* de información; Ruiz Nestosa omite su pasado y ni siquiera lo describe física o moralmente. Al concluir la novela tampoco se poseen demasiados datos evidentes sobre él, y los escasos que se ofrecen no son diáfanos y definitivos. El desenlace queda abierto y ha de ser el lector quien tenga que reconstruir la historia definitiva del personaje, así como optar por una de las posibilidades que la narración le ofrece. Las causas de su desaparición quedan oscuras y confusas, y cada receptor de la obra deberá de construir un final a partir de los datos constatables que aparecen fragmentados y dispersos. Así pues, la explicación de la obra es la que da el texto mismo, y el papel del narrador queda como el de un compilador, parafraseando al Roa Bastos de *Yo el Supremo*, que pone en orden unos documentos testimoniales para construir la novela. La preocupación formal y la solución estética de los argumentos es la principal preocupación de Ruiz Nestosa.

Por otra parte, Ruiz Nestosa prosigue con esta novela el camino de la novela urbana paraguaya ya iniciado por Mario Halley Mora en *La quema de Judas* y, especialmente, en *Los hombres de Celina*. *Los ensayos* confirma la tendencia de abandono del tema rural y campesino o del conflicto psicológico interior en un ambiente de mentalidad rural, y de lo testimonial; hecho literario que se generaliza desde principios de los años ochenta. La innovación técnica acompaña a la novedad temática que se va extendiendo en la narrativa que se publica en Asunción. La localización espacial de la novela en el ambiente urbano de Asunción habilita la posibilidad de

[118] Jesús RUIZ NESTOSA: Los ensayos. Asunción, NAPA, 1982

extender los conflictos de los personajes a un ámbito más universal; no se trata sólo de mostrar los valores del hombre paraguayo para acercarlo a la figura del ser universal como hasta entonces había realizado Roa Bastos, sino de profundizar en ambientes, circunstancias e ideas que sobrepasan el pensamiento del paraguayo porque son conceptos más universales que locales.

El protagonista de *Los ensayos* es un *cellista* de 19 años. La justicia entra en la casa donde habita porque se ha denunciado su desaparición. Desde la entrada en la casa del oficial de justicia, Lucio Jara Duarte, el registro va revelando la historia del protagonista. Los informes del oficial sirven para estructurar la obra; quedan registrados como documentos numerados en los que se da cuenta de las escasas peculiaridades de la historia del *cellista* desaparecido, que es un ser con unas preocupaciones existenciales fuera de la mediocridad común.

Sin embargo, el protagonista, ausente del tiempo del relato, aparece en cada documento, y por medio de ellos, se pone en entredicho la naturaleza enajenante de la cultura. Las preferencias musicales del protagonista son Alban Berg, Arnold Schönberg, Gustav Mahler, Gershwin, y Bela Bartok, todos ellos compositores que han revolucionado la música clásica, lo que ha de entenderse como una manifestación del autor en defensa de la innovación, de la ruptura de moldes preestablecidos. El músico está enamorado de una estudiante de secundaria que forma parte del elenco teatral de su colegio. Ambos se encuentran en una difícil búsqueda de sí mismos, a través de una extrema idealización del otro. El muchacho ama desesperadamente a su

compañera con la misma intensidad con la que aborrece a Brahms, por ejemplo, por haber sido una de "esas personas que aún no han podido sacudirse del todo su pasado y tampoco tienen el coraje suficiente para absorber los elementos del modernismo; porque a cada instante hay una vanguardia y un pensamiento que caduca"[119], y detesta a Verdi por haber concebido óperas que son una catástrofe dramatizada. Así, Ruiz Nestosa hace una defensa de las formas intelectuales de la modernidad, de la necesidad de ir más allá de lo simple en el arte; lo que es una exaltación de la creación intelectual por encima de las formas popularizadas que requieren menos esfuerzo y concentración para seguir la música, y por extensión cualquier forma artística, que así ejercen un efecto soporífero y narcotizante en la conciencia social.

En este sentido, el pensamiento del protagonista y la estructura formal de la obra de Ruiz Nestosa son un reclamo de la necesidad de un alto grado de participación creativa en el objeto artístico, del lector, oidor u observador, lo que es su forma explícita y simbólica de reivindicar la concienciación social del hombre paraguayo a quien la dictadura de Stroessner sometió la razón. El objeto de la obra es la ruptura de la idealización que subyace en todo producto fetichizado por la industria cultural, y la necesidad de disfrutar la experiencia estética completa y profundamente como forma de gozar con el arte. Sucede que esta búsqueda del placer estético individualizado, una clave de la modernidad, constituye al mismo tiempo un desafío a una sociedad regida por estereotipos existenciales y culturales que restringen la libertad personal;

[119]Íbid., p. 18.

objeto de la existencia del hombre. Ruiz Nestosa propone de esta forma que el placer estético busque -al decir de Juan Manuel Marcos- "no un goce elitista para iniciados, sino una exploración de las más elevadas y dignas formas culturales como un camino para recuperar nuestra propia naturaleza, en armonía con el medio"[120].

Las escenas que se suceden en las ruinas jesuíticas de Jesús son las más significativas en este sentido. El protagonista se encuentra interpretándose música clásica con su orquesta. Hace una pausa espontánea en el concierto, e invita a sus compañeros a interpretar el tercer cuarteto de Bela Bartok, lo que provoca el rechazo del público a la obra, porque se aleja de los gustos musicales vulgarizados. El éxtasis de los músicos interpretando el cuarteto del compositor húngaro entre las viejas ruinas y la vegetación pegada a los edificios decrépitos es una defensa explícita de la necesidad de la innovación estética en una cultura anquilosada, estancada y vulgar como el Paraguay de la época. De la misma manera, el protagonista cita en numerosas ocasiones *Muerte en Venecia*, tanto la obra literaria de Thomas Mann como la versión cinematográfica de Luchino Visconti, como ejemplo máximo de la dificultad de encontrar la belleza estética absoluta; la armonía del paisaje y del hombre dueño de su propio ámbito artístico en el que se encuadran las tradiciones de la cultura universal. En suma, Ruiz Nestosa está defendiendo la innovación y la salida de la cultura vulgarmente extendida para lograr el placer y la belleza estética.

---

[120]Juan Manuel MARCOS: "Rodrigo Díaz-Pérez, Jesús Ruiz Nestosa y Helio Vera: narrativa contracultural de los ochenta en el Paraguay". Oklahoma, *Confluencia*, v. 2 (1987), pp. 53-61.

Así, pues, el mensaje de la obra es que la belleza -verdadera función del arte- no se produce en el acto de escribir sino en el de leer el producto artístico en colectivo. Su forma de compromiso es con el arte, pero sólo con el que favorezca la capacidad de razonar y la personalidad del individuo, en contra de las formas artísticas que someten a la masificación de los gustos y de la sensibilidad.

Las influencias de *Yo el Supremo* de Augusto Roa Bastos son evidentes, aunque el autor tiene su propio estilo, perfectamente definible y muy alejado del de Roa. *Yo el Supremo* es la primera novela paraguaya que experimenta con el lenguaje, y deja su estela en algunos autores que indagaban en la renovación de las estructuras novelísticas tradicionales como Ruiz Nestosa. El rastro de la obra de Roa en *Los ensayos* se puede resumir en dos aspectos: en primer lugar, como hemos advertido anteriormente, el autor se vale de un personaje-compilador, el oficial de justicia Lucio Jara Duarte, para conformar la historia que se narra mediante la sucesión lineal y acumulativa de documentos de distinto signo, con el pretexto estructurador de la investigación judicial que comienza con el registro de la casa donde habita el músico. El conjunto textual que forma la novela reúne como *Yo el Supremo* diversos tipos de documentos; en la obra de Roa son textos escritos que proceden de varias fuentes dispersas, y la unión de este conjunto fragmentado que realiza el compilador forma un texto único y compacto que es la novela. En cambio, los textos reunidos en la obra de Ruiz Nestosa presentan una sucesión lineal que sigue el orden espacial del registro de la casa, pero el soporte en el que se registran es de diferente signo, y no solamente es la

escritura el único medio de transmisión. La dispersión fragmentaria de *Yo el Supremo* contrasta con el ordenamiento perfecto y sucesivo de los documentos de *Los ensayos*: la fragmentación estriba en el carácter originariamente distinto de cada uno de ellos, y se produce más allá del texto literario; el desorden de la historia figura en el contenido de dichos textos y el compilador no los ordena según su parecer. El orden viene motivado por el del registro que realiza el oficial de justicia, por la contextura de la obra, y no por el poder magnánimo del autor supremo, técnica que rechaza explícitamente el autor, lo que se verifica sobre todo cuando se incluyen documentos como el disco de cuentos que nada tienen que ver con la historia que se desarrolla en primer término.

El carácter disperso y diferenciado de los documentos reproducidos se puede esquematizar siguiendo el orden al que hemos hecho referencia:

NÚMERO DE ORDEN	**TIPO DE DOCUMENTO**	**CARÁCTER**	**NARRADOR / VOZ**
1 (Comienzo narración)	Acta	Narrativo	Oficial justicia / 3ª persona
2 (Documento 1)	Nota	Confesión a amada	Músico / 1ª pers.
3 (Documento 2)	Nota	Confesión y narración	Músico / 1ª pers.
4 (Documento 3)	Escrito	Carta de amada	Músico / 1ª perso.
5 (Documento 4)	Hojas sueltas	Confesión de experiencias	Músico / 1° pers.
6 (Documento 5)	Disco	Cuento infantil	Texto dramatizado
7 (Documento 6)	Texto	Relato	Narración en 3ª

		narrativo	persona
8 (Documento 7)	Escrito	Diario (gira musical)	Músico / 1ª pers.
9 (Documento 8)	Cinta magnetofónica	Diálogos músico y amada	Transcripción conversación con intervenciones de narrador omnisciente (oficial de justicia)

Cada uno de los documentos culmina con la declaración del oficial de justicia sobre su validez o su importancia en el proceso, lo que es la forma de dar unidad a los mismos y continuidad a la narración.

Como se observa, Ruiz Nestosa aprovecha la pluriformalidad de los documentos para experimentar con el modo de estructurar y con la forma de la novela. De esta manera, hay un narrador que interviene en la historia solamente como estructurador de forma involuntaria. La circunstancia novelesca que, en verdad, se expone en orden lineal es el descubrimiento de los documentos que se van añadiendo por orden de aparición en el registro de la casa del músico. Pero, además, el autor incluye de forma cervantina en el discurso tres narraciones: una dramatizada, la trágica historia del niño cantor Miguel, la novela corta sobre las experiencias eróticas de un hombre y una mujer, y la conversación grabada entre el músico y la amada. La primera surge de la ironía con que se trata la situación de los personajes: por la insistencia de los testigos, al creer que puede ser un documento importante y realmente es una simple historia grabada, se incluye en el acta el disco del cuento del niño, lo que es un pretexto para introducir una narración. La

segunda es una narración dentro de la narración, en la línea quijotesca de introducir historias dentro de la principal típica de los cuentos de Roa Bastos, mientras que la tercera es una forma de experimentar directamente la oralidad dentro del discurso escrito. En suma, el autor ha tratado de combinar la ficción dentro de la ficción con un pretexto azaroso, porque su intención es experimentar con la novela en sí y buscar nuevas formas de narrar. La indagación en la innovación es simplemente una forma más de profundizar en el hallazgo de nuevos modos novelísticos, inspirados en la tradición universal de la innovación continua del género.

En el nivel estilístico y léxico, Ruiz Nestosa cambia de narrador sin transición alguna, ni advertencia; simplemente hace trabajar al lector. La combinación de estilos es, como ya hemos advertido, una característica de la novela; pero también la introducción de distintos puntos de vista narrativos, la variación del narrador-testigo en tercera persona al monólogo en primera persona en forma de confesión, o las formas dialogadas dramatizadas, que son a veces interrumpidas por la intervención de un narrador omnisciente directo (por ejemplo el narrador del cuento del disco) o indirecto (por ejemplo, las observaciones del oficial de justicia en los relatos escritos).

Ruiz Nestosa también maneja a la perfección el relato policial en el capítulo titulado "Los ensayos", situado al principio de la novela. A continuación, el elemento de misterio da paso a un fragmento erótico, en el que el narrador se recrea abiertamente para provocar la indignación de la mentalidad conservadora del lector virtual que lleva en su mente. Por otra parte, intercala en el texto en prosa, algunos poemas de Éluard

y de la obra musical *La canción de la tierra* de Gustav Mahler. Con ello, ofrece su concepción del arte como globalidad y se distancia de la independencia e inconexión entre las artes actuales. Lo importante en la creación artística debe ser la comunicación entre el artista y el receptor-público, por lo que no importa el código que se utilice sino la calidad de la obra, como se manifiesta en las siguientes palabras del músico:

> Lo importante es que tanto nosotros como ellos, los espectadores, nos sentimos bien y hubo mucha comunicación.[121]

Así, la forma de la novela no es para Ruiz Nestosa lo importante, sino el deleite del lector, alcanzado por la comunicación e interacción que se establece entre el autor y él –como piensa Juan Manuel Marcos–. Pero no realiza "narrativa contracultural" porque su fin no es iconoclasta: trata de afirmar la necesidad de romper el ambiente cultural paraguayo que rechaza cualquier intento de innovación artística. En cambio, sí se puede compartir con Juan Manuel Marcos su afirmación de que *Los ensayos* es una obra a contracorriente de la escasa producción narrativa paraguaya de principios de los años ochenta. Para el autor, una forma de combatir la dictadura era salirse de los esquemas culturales vigentes, para rechazar la mediocre estética imperante en las formas artísticas paraguayas de principios de los ochenta. En definitiva, *Los ensayos* es una defensa del pensamiento crítico del hombre frente a la anulación de la razón que caracterizó a la dictadura de Stroessner. Sin embargo, la sociedad silenciosa a la que alude el autor rechazó la novela, porque era demasiado experimental y sus innovaciones dentro de la narrativa

paraguaya eran quizá demasiado atrevidas, desconociendo que ya hacía medio siglo que eran de aceptación universal. El lector paraguayo no estaba acostumbrado al tipo de novela que le supusiera un esfuerzo considerable; que eliminara la habitual pasividad del acto de lectura. El hecho es que Jesús Ruiz Nestosa abandonó la publicación a partir del fracaso comercial y de las severas críticas recibidas por *Los ensayos*.

En los años siguientes, el autor escribe únicamente por placer, porque se siente demasiado cohibido después de la incomprensión que padeció *Los ensayos*. Manda a concursos una nueva novela, *Los balcones*, porque la única manera de encontrar editor durante esos años podía venir de alguna victoria en uno de ellos. Sin embargo, la obra no obtiene recompensas quizá porque era también demasiado experimental y pesimista. El hecho es que Ruiz Nestosa se aparta del circuito de publicación de obras durante muchos años para permanecer en sus labores periodísticas.

Los balcones.

Los balcones es una obra sobre los desaparecidos de la época de Stroessner. Ruiz Nestosa continúa vertiendo en ella su habitual tono fatalista, en este caso aumentado por tratarse de una situación política de la dictadura, y prosigue con sus temas recurrentes, como el sexo, el mundo del joven y la imposibilidad de pensar durante una dictadura que anula el apasionamiento y construye una sociedad silenciosa. Esta novela no publicada puede considerarse como otro de los mejores ejemplos de literatura del exilio interior paraguayo, y se caracteriza por el tono existencial, el transcendentalismo y

[121] Jesús RUIZ NESTOSA: *Op. cit.*, p. 113.

los personajes dominados por la frustración y por la imposibilidad de conseguir la victoria frente a un poder absoluto. Y como en el resto de sus obras, Ruiz Nestosa mantiene el sexo como liberador de las pasiones y como expresión del máximo placer individual en el ser humano. La práctica del sexo es el único momento en que el hombre puede liberarse del peso de lo social, y su disfrute será un aislado momento de felicidad, como se puede encontrar en el siguiente párrafo:

> Sumidos en esta confusión de ideas les pasa desapercibido el juego de luces y sombras que se establece al moverse suavemente las ramas de los árboles según sopla la leve brisa de la noche, sobre el césped que se ha convertido en una superficie oscura, casi negra. En ese lugar tampoco hay conciencia del tiempo, excepto en nuestros dedos que se acalambran, se abren, no tengo fuerzas para mantenerlos cerrados. Los músculos se distienden. Por favor, no me obligues a irme. Y quiero decirle que sí, que puede quedarse; no tendría que pedírmelo. El silencio, sin embargo, es evidente que ya no posee el mismo valor que tenía antes. Pero en realidad, nada ha cambiado. Solo que no puedo encontrar las palabras que quiero, Lucas, para hablarte, ni sobreponerme a este cansancio que languidece todos mis músculos. Casi desaparece Lucas entre los pliegues de la cortina que está abierta y donde percibe el viento fresco, mínimo y tenue, que entra desde el jardín, al mismo tiempo que llega hasta ellos un leve olor a humedad mantenida por el césped y los grupos de plantas que se extienden como manchas de colores, rompiendo la monotonía del jardín.[122]

Los balcones son esos agujeros por donde el hombre puede escapar de la monotonía y de una sociedad paralítica que el poder monopoliza. La falta de crítica, e incluso de autocrítica, en los personajes simboliza el paroxismo de un

país al que se le ha eliminado la capacidad de discernir. Y el miedo sigue siendo el ingrediente de la vida de las personas; un miedo que incluso transciende en los momentos íntimos hasta apoderarse del deseo del personaje. Por otra parte, el experimentalismo de la obra en la práctica solamente es visible en los continuos cambios de puntos de vista en un mismo párrafo, como en el siguiente:

> Éste es, definitivamente, el momento que esperé durante largo tiempo. Te quiero. Y le besa los senos. Sé, además, que su cuerpo está sobre el mío, y procuro contenerlo entre mis piernas. Su boca recoge todos los gemidos, el aliento, los suspiros. Quiero pedirle que en este instante tenga cuidado, que sea suave, porque tengo miedo. Otra clase de miedo, él dijo, él, que corrió todos los riesgos. No sé en realidad qué puedo hacer contigo, mientras de regreso le besa los senos. Es el miedo al dolor el que ahora siento; tengo miedo también del grito, del llanto, del desgarramiento, de todas las cosas que me dijeron de este momento. Tengo miedo, por fin, de no poder darle lo que me está pidiendo. Aunque nada de esto es dicho, Lucas sin embargo parece adivinarlo, como culebras sus brazos, como culebra su sexo se desliza adentro de su cuerpo y hay un solo gemido mientras me muerde el brazo hasta hacérmelo sangrar sin que yo me dé cuenta, tan grande es mi emoción. Porque siento su cuerpo muy cerca de mi boca, por eso lo muerdo, mientras gimo, por un momento, creo que nada más que por un momento gimo, Lucas, cuánto te quiero, cuánto te quiero. No te podés imaginar todo lo que yo te quiero.

El protagonista, Lucas, es la víctima de una persecución policial. Escapa varias veces de ella pero no puede fugarse del sentimiento de indefensión ni siquiera cuando mantiene la relación sexual con Valeria. La confusión en que vive Lucas es una muestra de la que viven los jóvenes que se involucran en la defensa de la libertad. Así, el amor y la política vuelven a

---

[122] Jesús RUIZ NESTOSA: *Los balcones*. Copia de la obra cedida gentilmente por el autor.

mezclarse en una novela de Ruiz Nestosa, donde lo privado y lo público se unen en las inquietudes del personaje, y la preocupación por los jóvenes vuelve a ser un *leit motiv* de la obra. La situación de los combatientes de la dictadura es deprimente porque sus acciones no pueden llegar a coordinarse por la actuación policial, lo único que funciona con profesionalidad en el país, y las desapariciones están siempre en su recuerdo:

> El problema es que no hay registros anteriores de los acontecimientos que nos tocaron vivir, ni archivos, ni documentos, ni testigos porque ellos han desaparecido o están comprobadamente muertos.

A pesar del pesimismo en que viven los personajes, el protagonista tiene esperanza en el futuro; pero es una esperanza vaga porque no se sabe cuándo llegará el momento en que todo cambie:

> A pesar de todo esto, llegará un momento Valeria, en el que las cosas cambiarán, serán diferentes, y yo podré volver. ¿Acaso vas a recordarme hasta entonces? ¿Voy a olvidarte acaso? Porque para ese entonces - tenemos que desafiar el olvido - todo esto no será nada más que un motivo de conversación y podremos recordar, sin preocupaciones ni miedo, todo lo que ahora nos preocupa y atemoriza.

Las tres partes de la novela comienzan con la frase "te matarán si te encuentran", que Valeria pronuncia porque teme por la vida de Lucas, y a continuación sigue el discurso del narrador:

> - Te matarán si te encuentran.
>
> La voz de Valeria suena con el carácter que solo ella puede darle a esta frase, en la que no hay fatalismo ni desesperación, sino nada más que la estricta certeza, el convencimiento lúcido que así será en el caso de que lo sorprendan a Lucas en este sitio. Nada de nuevo, sin embargo, me está descubriendo ya que lo supe en todo momento y

> ahora más que nunca estoy al tanto de los riesgos que corro. Es la única respuesta que atina a ofrecer a esa lacónica frase dicha con tanta sencillez. Al menos es su voz; no sé si reacciono con esta natural serenidad porque la reconocí apenas dijo lo supe en todo momento o porque durante días enteros, a lo largo de varias semanas, no hice otra cosa que esperar escucharla. Ahora está aquí.

La serenidad de los personajes solamente existe en apariencia, porque viven continuamente refugiándose para no "desaparecer" como sus compañeros conocidos. Sin embargo, el discurrir de la vida prosigue y el miedo perdura.

Así, pues, *Los balcones*, inédita aún, es posiblemente la novela que mejor refleja la atmósfera irrespirable de los que se opusieron al régimen de Stroessner dentro de las fronteras del país, y la escasez de medios para llevar a cabo su lucha por la libertad inalcanzable. La novela refleja, en suma, los grandes traumas que la dictadura ha dejado en los paraguayos; traumas que intentan salvar pero que perdurarán durante mucho tiempo.

Diálogos prohibidos y circulares.

En la *Breve Antología de la Literatura Paraguaya* de Teresa Méndez-Faith figura un cuento de Ruiz Nestosa inédito hasta entonces que incide en los mismos temas del miedo que invade a los que viven sometidos a la dictadura. El relato se titula **Bailando en el criollo**[123]. El autor la escribió en 1962 y posteriormente la rectificó para esta publicación en 1994. La primera versión no tenía una localización tan precisa como la definitiva; no se mencionaban en aquélla lugares que existen, ni personajes reales como el jefe de policía de Stroessner,

[123]Teresa MÉNDEZ-FAITH, edit.: *Breve antología de la literatura paraguaya*. Asunción, El Lector, 1994, pp. 260-270.

Duarte Vera, para salvar los problemas de la censura, aunque el argumento es el mismo.

El relato definitivamente publicado gira alrededor del único superviviente de una redada policial contra un grupo de jóvenes opositores universitarios que preparan una huelga general contra el dictador. La temática juvenil del baile y del sexo se vuelve a mezclar con la política, y el punto de vista en primera persona intensifica el dramatismo de la situación en que queda el protagonista cuando se han producido las detenciones.

Sin embargo, después de tanto tiempo sin publicar una obra, en octubre de 1995 ha vuelto a editarse una novela de Jesús Ruiz Nestosa: *Diálogos prohibidos y circulares*[124]. Recibida con expectación y recelo al mismo tiempo después de tantos años apartado de los ambientes literarios y de la publicación, la obra ha significado la recuperación de un autor que aún tiene mucho que comunicar. La principal preocupación de la novela es la juventud, y Ruiz Nestosa trata de reflejar en ella la forma de pensar y de vivir de la juventud actual.

Los protagonistas son unos jóvenes del último curso de bachillerato de un colegio religioso donde aún perviven actitudes pedagógicas de antaño, que se encuentran en el crítico período anterior al ingreso en la universidad. El texto se estructura conforme a una reproducción exacta de los diálogos de estos jóvenes. A lo largo de ellos se van reflejando el paso de la adolescencia a la juventud y los problemas que les surgen a medida que adquieren responsabilidades en la vida. Pero lo que pretende demostrar

Ruiz Nestosa es el cambio de valores de la juventud actual. Por ello, la obra es una crítica a esta juventud a la que no acaba de conocer tanto y de la que percibe sus estereotipos. Hay algunas contradicciones entre el comportamiento de la juventud actual, incluyendo la paraguaya, y el que aparece en la novela, como es, por citar un ejemplo, el pesimismo dominante[125]. Así, los jóvenes de la novela parecen más de la época del autor que de la actual. La crítica se centra en que el idealismo de las generaciones anteriores ha desaparecido casi por completo, y en la actualidad prevalecen el egoísmo, la astucia, la cobardía, el nihilismo, el desprecio a la alteridad y el individualismo insolidario, aunque siempre quedan jóvenes dispuestos a sacrificarse por sus semejantes.

En su afán experimental, el autor incluye poesías juveniles de los personajes que expresan la desazón de los versos que un adolescente suele escribir cuando tiene problemas. Estos jóvenes no encuentran una salida a su vida, porque están en una situación de profundos cambios. Por otra parte, es evidente el enfrentamiento de los personajes con la educación clerical. El mundo actual de los jóvenes se encuentra muy distante del conservador que representa la enseñanza religiosa. En este sentido, se percibe la esperanza que el autor tiene en algunos jóvenes que son capaces de pensar por sí mismos, aunque en buena parte de la obra manifieste su pesimismo ante la actual dependencia de la cultura de masas. Y para defenderse de ella, el autor propone en los diálogos de los jóvenes una educación que favorezca la adquisición de

[124] Jesús RUIZ NESTOSA: *Diálogos prohibidos y circulares*. Asunción, El Lector, 1995.

personalidad y de criterio propios, y sobre todo que les permita defenderse de la carga de violencia que se encuentra incrustada en la sociedad:

La novela se estructura en dos bloques que discurren paralelamente al desarrollo de un curso en la enseñanza paraguaya (cada uno de ellos corresponde a uno de sus dos semestres): comienza en el momento en que los estudiantes vuelven de las vacaciones estivales y finaliza cuando acaba el curso escolar. Pero las preocupaciones son las mismas durante todo el curso, y lo que cambia solamente es el temor a los exámenes finales y la sensación que tienen de llegar al final de una etapa de su vida previa al ingreso en la universidad.

El título de la obra expresa su estructura y su sentido; es una sucesión de diálogos entre personajes que giran con recurrencia alrededor de temas concretos que les preocupan y que están lejos de la comprensión de los adultos. De ahí que el los autor bautice como "circulares y prohibidos" respectivamente. La circularidad de la obra se observa, además de en la recurrencia temática, en su temporalidad, que se concreta en el ciclo completo de un curso escolar. Cada una de las dos partes se divide en fragmentos cuyo encabezamiento es la localización temporal en el mes, día y hora en que se desarrolla la acción. Sin embargo, el espacio se encuentra ausente porque las palabras de los diálogos de los personajes adquieren una dimensión supraespacial al reflejar el anhelo de universalidad de las reflexiones de los adolescentes.

[125]Véase por ejemplo la siguiente frase que pronuncia Fernando: "Pensar que la mañana está ideal para gozar del aire libre o de una piscina. Menos para estar encerrados aquí en la oscuridad", p. 34.

Cada personaje es un tipo de joven diferente que intercambia sus ideas con otros compañeros y a veces con algunos profesores del colegio. Rafael es el que solamente se preocupa de demostrar a sí mismo y a los demás su masculinidad y adquiere popularidad por haber conseguido mantener una relación sexual de forma gratuita con una modelo de lujo y prestigio, la idolatrada por toda la generación de jóvenes. José López Morales es un muchacho a quien la educación religiosa ha conducido al anticlericalismo y a la rebeldía contra la moral establecida. Fernando es el bohemio que pasa la vida entre libros y papeles donde escribe sus poesías y que, a pesar de su actividad, no logra ser admitido en el Club Literario por envidia de sus integrantes –acusación directa a las asociaciones literarias del Paraguay y reflejo de la situación del autor–, y por tener más inquietudes intelectuales que los demás. Filemón es hijo de una familia tradicional que ahora se rebela contra la educación recibida; y Carlos Enrique es el estudioso que se aleja de los grupos. Frente a estos jóvenes se encuentran los profesores del colegio religioso, con quienes intercambian sus pareceres. El profesor Montagut es el más progresista y el más comprendido por ellos, pero frente a él se sitúan otros que representan el conservadurismo y frustran cualquier intento de progresar, como Albiñana y Prades Pí.

El autor presenta las preocupaciones sexuales de sus personajes, y su modo de vida despreocupado; inmersos en un intento de cambiar la sociedad sin saber cómo hacerlo y adónde dirigirla por su sentido utópico e idealista de la vida, sus diversiones y fiestas, sus peleas y enfrentamientos personales,

actividades deportivas, las discusiones con los padres, y su acercamiento progresivo al mundo de los adultos, de quienes acaban imitando sus jerarquías. Cualquier intento de cambio es acogido con entusiasmo por lo jóvenes, pero siempre aparece alguien que frustra estos deseos, un "onagro" como cita el personaje del profesor Montagut. Son adolescentes con inquietudes a quienes les gusta la música pop, las fiestas y las discotecas y, sobre todo, empiezan a descubrir el sexo y la mujer. La ausencia de personajes femeninos, además de estar justificada por la localización de la obra en un colegio religioso masculino, permite reflejar la visión exacta que los personajes tienen de las mujeres, a quienes la educación conservadora recibida las considera como personas secundarias.

Los jóvenes desean una educación con mayores cotas de libertad. El personaje de Rafael expresa al profesor Nogales que los estudiantes quieren un centro donde discutir sus preocupaciones, y que cuando se planteen problemas tengan una representación en los órganos rectores del colegio, como la Comisión de Padres o el Consejo de Profesores. Ello perfeccionaría el sistema de enseñanza, postura que el autor toma claramente. Al mismo tiempo, reivindican la eliminación de la educación sexista y la separación en las aulas de hombres y mujeres. El autor, por tanto, utiliza a sus personajes para plantear la mejora de la educación en Paraguay.

La obra finaliza con un párrafo de un narrador testigo en tercera persona, que delimita el desenlace, en el que aparecen tres chicas anónimas que inician una fiesta con Alonso, Rafael y Fernando en la que mantienen contactos sexuales. Con ello Ruiz Nestosa quiere reflejar que el machismo de los jóvenes

tiene su origen en este tipo de educación sexista recibida. Algunos como José no aceptan el papel jerárquico que la sociedad tiende a asignar a hombre y mujeres, lo que da muestras de la rebeldía juvenil:

> Mi padre, siempre tan severo, tan estricto, vive clasificando sus granos de café. Mamá se encarga de las labores domésticas, de la organización de la casa y de la caridad. Papá de los negocios y de la disciplina. Sólo que yo no puedo adaptarme a tan rígidos esquemas. Yo tengo otra noción de lo que debe ser la vida, yo necesito otro tipo de disciplina, otro ritmo, un concepto diferente de libertad. Quiero estudiar una carrera que me mantenga ocupado en un sitio donde no se vea una sola planta, ni de café ni de ninguna otra clase.[126]

Los jóvenes expresan una visión del mundo que pervive de forma anacrónica y a veces inverosímil. El autor entra en su universo existencial, intenta conocer sus preocupaciones y su forma de vida, pero el lenguaje con el que se expresan es del registro medio de un adulto. Las inquietudes de los jóvenes de la obra son las propias de su edad, pero los párrafos interminables y las reflexiones existenciales son demasiado extensas y profundas. Además, predomina un excesivo racionalismo en sus palabras. No hay un intento del autor por reflejar el lenguaje juvenil con fidelidad, sino de mostrar sus preocupaciones y de describir cómo la sociedad va formando sus camarillas y grupos hasta marginar a quien no se comporta con obsecuencia en ellos. Los jóvenes critican la hipocresía del mundo de los adultos, pero el comportamiento social de éstos sigue dominando incluso en su ambiente.

Como ejemplo de esta afirmación, el Club Literario al que pertenecen algunos de los adolescentes, se enfrenta a la

dirección del colegio, cuyo director es conservador y tradicionalista, pero esta organización es jerárquica y margina a quien exponga por el mero hecho de exponerla. Su presidente solamente pretende ser vitalicio, con lo que el autor pretende reflejar una de las causas del anquilosamiento

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

[126] *Íbid.*, p. 295.

de las instituciones paraguayas teóricamente más progresistas. Fernando expresa de la siguiente forma el mimetismo que existe en las organizaciones juveniles con respecto a las de los adultos:

> Me asombra la facilidad con que copiamos la técnica de los profesores y el sistema de disciplina del colegio. Todo tiene que hacerse bajo amenaza de terribles castigos. Es como si no pudiéramos hacer nada por nuestros propios medios. Nos pasamos la vida quejándonos de tales métodos. Pero apenas tenemos la oportunidad, los imitamos inmediatamente.[127]

Las discusiones sobre literatura permiten al autor establecer sus propias reflexiones sobre la misma. El aspirante a intelectual Fernando mantiene una larga conversación en clase con el profesor Nogales sobre *La Celestina*. Estas reflexiones sobre la obra atribuida a Fernando de Rojas tienen una relación intrínseca con la textura de la novela de Ruiz Nestosa, y el posible carácter teatral de un texto que se estructura en diálogos entre los personajes. El alumno Fernando cuestiona la incoherencia de los formalismos y clasificaciones literarios y la imposibilidad de romper tópicos literarios, para criticar así las múltiples deficiencias de la educación paraguaya, cuyos profesores se someten a moldes que vienen dados y no han surgido ni de su reflexión ni del análisis científico. Así, el alumno indica al profesor Nogales que no entiende cómo el curso pasado les dijo que *La Celestina* era una novela mientras que en éste les dice que es una obra de teatro. Sin embargo, el profesor de literatura Nogales es el único que trata de hacer dialogar a sus alumnos y de que piensen por sí mismos –un

[127] *Íbid.*, p. 217.

aspecto autobiográfico que pretende reflejar Ruiz Nestosa- por medio del razonamiento intelectual y de las incongruencias naturales que parece tener la literatura. Así, el autor defiende el poder de pensar que la literatura favorece, y para los personajes la única función de la literatura es permitir comprender la realidad. Hay otras discusiones sobre la necesidad de traducir obras en latín, o de comprenderlas, algo que sería más positivo, y de aspectos filosóficos de la obra de Borges o de la mitología moderna.

Por otra parte, la preocupación por el sexo de los jóvenes aparece en toda la obra. El personaje de Isadora Vega, cuyo nombre llega a ser simbólico porque toma el de Isadora Duncan, es el mito de la mujer perfecta e inalcanzable que los adolescentes tienen en su mente. Los que tienen novia se preocupan más de las relaciones sexuales que de las humanas. El autor, con ello, pretende mostrar los primeros escarceos sexuales de los jóvenes, que en algunos de ellos llegan a ser obsesivos. Incluso hay un intento de violación de un joven a otro en los baños del colegio. Y sus obsesiones tienen origen en la educación recibida en un colegio masculino y tradicional como es el religioso. Este tipo de educación acaba favoreciendo la pervivencia de la mentalidad machista, como se revela en el siguiente párrafo de Fernando, el aspirante a poeta e intelectual, que intenta concienciar a otro joven de la necesidad de superar el mercantilismo de las relaciones humanas actuales, fruto del egoísmo:

> Ya ves lo bien que nos llevamos Daniela y yo, aunque ustedes piensen que las cosas tendrían que ser diferentes, porque ustedes intelectualizan demasiado las cosas. A mí me parece que le están quitando toda espontaneidad a la relación. Ella sabe que cuando yo me

> desnudo, ella también tiene que desnudarse. Y que cuando me acuesto, ella tiene que acostarse también. ¿No te parece que esto es entenderse maravillosamente bien? Todo está en lo que le exigimos a la vida y en lo que esperamos que la vida nos dé. Pero todo es a cambio de algo, nadie te da gratis nada. Por lo tanto, si querés recibir alguna cosa, tenés que estar dispuesto a dar otra a cambio de ella, a pagar un precio.[128]

La rebeldía de los alumnos del último curso, los protagonistas de la novela, se sitúa en un punto intermedio del escalafón del colegio: por un lado se encuentran los "perros"[129], los alumnos de cursos inferiores, y por otro los profesores y autoridades. Con los profesores la relación suele ser tirante, y en muchas ocasiones son expulsados de clase, mientras que con los "perros" la valoración es de desprecio porque los protagonistas suelen sentirlos alejados al quedar en el primer escalón de las puertas del mundo juvenil. Los alumnos padecen las arbitrariedades de profesores y de la dirección, mientras que no hay quien "vigile" las actitudes de estos estamentos. El profesor de biología suele faltar a clase porque dedica demasiado tiempo a investigaciones inútiles, mientras los alumnos sufren la carencia de enseñanzas.

Ruiz Nestosa trata de crear una obra original que recupere la que él cree esencia de la literatura: la expresión directa y dramatizada de los personajes. No es una novela de aprendizaje porque los personajes permanecen prácticamente planos –utilizando el término de Foster–. Por otra parte, Fernando queda en un primer plano, porque el autor toma una clara simpatía hacia él, en buena medida porque expresa algunas de

---

[128] *Íbid.*, p. 167.

sus ideas, pero el resto tienen una importancia y unas participaciones en el texto bastante semejantes.

Aunque la mayor parte de los diálogos se refieren a cuestiones universales, o al menos tienen intención expresa de universalidad, que se manifiesta sobre todo en la valoración de la cultura de varias civilizaciones y épocas de la historia mundial, el autor incluye algunas referencias indirectas que se centran en la ceguera de la propia experiencia paraguaya, como la burla que Rafael y Fernando hacen del canto del himno nacional por los estudiantes, a lo que llaman despectivamente "show patriótico", y la frase que pronuncia Filemón que arremete contra la ceguera de los que ocultan el trasfondo histórico del país: "tenemos la historia armada en el patio de atrás, pero todos se empecinan en negar que allí se encuentre" (p. 173). Así, Ruiz Nestosa reivindica con algunos de los personajes la capacidad de pensar y de razonar frente a la anulación de conciencias de la época stronista, depositando sus esperanzas en los jóvenes.

Diálogos prohibidos y circulares es una obra compleja por su estructura y la profundidad de sus diálogos. De su lectura, sin embargo, se desprende una denuncia del anquilosamiento de las organizaciones e instituciones paraguayas, sometidas a una excesiva jerarquización que coarta cualquier intento de progreso. Y, sobre todo, del estado de la educación del país, a la que es necesario renovar con urgencia para permitir lograr unos jóvenes que piensen. Significa la vuelta de Ruiz Nestosa a la narrativa publicada, aunque siga sin despertar las simpatías

[129]A pesar de la referencia a los "perros" y estas denuncias de la educación que fomenta la virilidad y las jerarquías, la obra no tiene ninguna influencia formal y temática de La ciudad y los perros de Vargas Llosa.

de muchos lectores paraguayos. En ella ha tratado de sintetizar sus propias preocupaciones acercándose al mundo de los jóvenes para dirigirse a los adultos. No es una obra perfectamente lograda por la escasa fluidez de los diálogos, pero demuestra que aunque Ruiz Nestosa no es un genio de la literatura es un trabajador de la misma, experimenta fórmulas y temáticas con el fin de renovar la narrativa paraguaya.

Conclusión.

Su obra narrativa, en conjunto, ha de valorarse de forma positiva, porque ha sido el intento más atrevido de salvar los tópicos y el realismo, llámese mágico o social, que ha caracterizado tradicionalmente la literatura del país, aunque el excesivo intelectualismo haga que la narración resulte imposible. Se trata de una narrativa "contracultural" en la esfera de la literatura paraguaya. Su objetivo es romper moldes establecidos, aunque en algunas creaciones no logre productos literarios perfectos, pero hay que destacar que dentro de las fronteras es uno de los primeros autores que conscientemente se interna en una narración distinta de la tradicional. En el exterior fueron Augusto Roa Bastos con *Yo el Supremo* y Lincoln Silva los que lo consiguieron, pero en el interior hay que citar a Ruiz Nestosa como uno de los primeros grandes renovadores de la narrativa paraguaya contemporánea.

1.2. LA PROSA CONTRACULTURAL DE JORGE CANESE.

Jorge Canese es un poeta y narrador que pertenece a la generación paraguaya de los setenta que se caracterizó por su lucha firme contra la dictadura. Su nombre se vincula a la revista literaria *Criterio* publicada en los años 1976 y 1977, mencionada la primera parte de este trabajo. Una de las pocas obras censuradas por el gobierno de Stroessner fue su poemario de Jorge Canese *Paloma blanca, paloma negra*. El libro se había publicado y tenía que ser presentado por Augusto Roa Bastos en 1982. Pero, el día de la presentación, Roa Bastos había sido expulsado a la frontera de Clorinda. Pero unos días después, Jorge Canese ve con sorpresa que su libro ha sido censurado porque contiene en un verso la expresión "este país de mierda", lo que se consideró una fuerte ofensa a la nación. El episodio hoy se llega a recordar con hilaridad. Lo cierto es que Canese ya había padecido la animadversión del régimen y la inclusión en las listas negras cuando fue detenido en 1977 porque la dictadura prohibió la circulación de la revista literaria *Criterio* y encarceló a sus redactores, entre los que él se encontraba.

Jorge Canese avanza en su trayectoria literaria de la poesía a la prosa. Su literatura es contracultural, porque no se adapta a códigos, géneros y formas literarias preestablecidas, lo que hace que se le considere un pionero de la contracultura paraguaya. Pero él se siente un poeta en su definición clásica del término greco-latino sobre todo, porque lo que trata de realizar en verso y en prosa son unas aguafuertes que metaforicen la realidad de forma experimental,

hasta llegar al antipoema y al anticuento, como denomina él a sus obras. En una época en que los géneros se van confundiendo en la literatura universal, Canese crea una nueva forma de ver el mundo que ha de tener por esa misma calidad de novedosa una expresión literaria original y diferente a las anteriores. Sin embargo, no trata de hacer contracultura: su objetivo no es combatir la literatura oficial ni la del pasado, sino experimentar con el lenguaje para expresar un contenido de subversión de la realidad. Su iconoclastia procede solamente de la neoformulación morfológica y semántica de la palabra.

Así, Canese cuestiona el significado del término contracultura. Afirma que su subversión es literaria en exclusiva porque se fundamenta en los juegos con el lenguaje y en la búsqueda de la forma más directa de expresar un contenido subversivo con la historia que se dirija contra la realidad absurda del país. Por ello, su obra *Papeles de Lucy-fer* no se ajusta a un género literario clásico: son pequeñas narraciones fragmentadas que tienen como hilo común la puesta en cuestión de tópicos establecidos del mundo paraguayo. Sólo pretende cuestionar la cultura oficial por lo que se adhiere a lo "pericultural", a las formas que están lejos de la literatura oficial y de un género preconcebido. Pero no rechaza totalmente esos géneros preconcebidos, sino que trata de hallar su propia forma poética, ya en prosa, ya en verso, porque para él lo importante no es la belleza de la forma literaria, sino la de la palabra en relación con el contenido, y éste se ha de

expresar con juegos de palabras que permitan una reformulación del pensamiento[130].

Como ya anticipamos, la evolución literaria de Jorge Canese ha discurrido de la palabra poética a una más prosaica, menos lírica, acomodada a su visión personal del mundo bajo nuevas formas. Se siente un epicureísta que desde el año setenta y cinco disfruta construyendo una literatura diferente, que rompe con los maniqueísmos topicistas. Pero lo que destaca de las obras de Canese es la solidez con la que intenta reconstruir el espíritu de las gentes de su país, y sobre todo la complicación cultural que representa su bilingüismo. De ahí que en su prosa en castellano se inserte la palabra en guaraní como un elemento que representa con más fidelidad el pensamiento del paraguayo. En sus obras prosísticas llega a constituir un elemento fundamental en la impresión del discurso, además de expresar el lenguaje oral que refleja el pensamiento profundo. El producto es un discurso barroco y complejo.

Una de sus fuentes de inspiración literaria son los surrealistas y la vanguardia, lo que es apreciable en el tipo de discurso rupturista y en la adopción de temas inmersos en el subconsciente colectivo expresados con formas que buscan ser novedosas. Pero además parte de unos esquemas filosóficos propios formados por un amplio bagaje de lecturas, su

---

[130]El inconformismo cultural de Jorge Canese se ha ido extendiendo, en la práctica, a otros estamentos socioliterarios. En 1997 funda la editorial *Ediciones de-entrecasa*, una iniciativa original en Paraguay, que -según el autor- consiste en la edición artesanal de pequeños libros de poesía con medios informáticos y sin ánimo de lucro. Una de sus publicaciones en esta editorial, *Amor puro y sin cero* (1997), vuelve a demostrar que pone en entredicho el concepto de los géneros literarios, y que pretende establecer una poética personal alejada de los cánones. Se trata de un libro de poemas, pero sólo por la disposición del discurso en versos. La estructura del "poemario"es la propia de una novela -con introducción, capítulos y epílogo-, y el contenido del discurso guarda estrecha relación con el de *Fragmentos de Lucy-fer*, sobre todo en los aspectos eróticos.

autodidactismo en definitiva. Conoce el esoterismo, la filosofía oriental, la contemporánea europea y la greco-latina, por lo que trata de imprimir a sus narraciones un tono filosófico, aunque no llega a ser profundo para no complicar aún más el discurso. De ahí que pueda utilizar con conocimiento las mitografías y diferentes cosmogonías en sus obras, lo que por otra parte dificulta al lector la interpretación del texto, que se intensifica con la complicación formal que tiene su prosa. Canese ha conocido, por medio de sus numerosas lecturas, mundos a los que no ha viajado nunca como el europeo y el oriental. Así, también le han influido sus lecturas de los psicoanalistas Freud, Jung y Lacan, de quien toma la idea de "belleza conceptual" para procurar la estética del contenido de sus obras.

En su prosa maneja diversos códigos. Además del filosófico y el del universo de la lengua guaraní, es frecuente el manejo de la terminología médica y de códigos criptológicos. La mezcla de estos códigos imprime un estilo muy peculiar a su escritura. Por otra parte, el aspecto contracultural se observa en la transgresión deliberada de las reglas ortográficas y sintácticas para cuestionar la cultura establecida. Pero esta transgresión se relaciona con la que lleva a cabo con el contenido, la historia, la política y las circunstancias de la vida el Paraguay. Canese no realiza un experimento formal por el simple deseo personal de transgredir normas lingüísticas o géneros literarios, sino por su interés en cuestionar el propio mundo en el que vive. El hecho de firmar sus obras con Kanese no se debe simplemente a un capricho; trata de recuperar la

escritura original de su apellido ucraniano, que refleja la identidad pluricultural del Paraguay actual.

¿Así-no-vale?

Su primera obra en prosa, *¿Así-no-vale?* ya presenta aspectos originales en su estructura[131]. Canese escribe una nota de autor al principio, a la que sigue el índice de los relatos incluidos en la obra, más un contraprólogo de Jorge Aguadé, y a continuación figuran los cuentos. El autor llama a los relatos *(casi)-cuentos* como una forma moderna de falsa modestia literaria, pero también para mostrar desde un principio que los relatos del libro son diferentes y que no tienen una estructura tradicional.

La nota del autor revela su ingenio. Es una suerte de "contra-poética" que comienza con una clara afrenta a lo establecido: "Kanese con k ¿así-no-vale?". En ella se pueden encontrar los recursos que caracterizan la escritura del autor, como el uso del guión para unir conceptos. Este recurso aparece ya en *Yo el Supremo* de Roa Bastos, novela que según Canese inaugura la narrativa paraguaya moderna; Canese lo utiliza habitualmente, y en la formación polisintética de palabras guaraníes, que no hace para formar conceptos nuevos como ocurre en la obra de Roa, sino para aglutinar las palabras en un mismo pensamiento. Sirvan como ejemplo *si-pues*, *fin-de-mes*, *no-pasa-naranja* y *la literatura por ende-ergo*. También se observa el frecuente uso del paréntesis no con un objetivo aclarador o de precisión del concepto, sino como motivo estético de duplicidad de contenidos, como en *Ya se (lo) veía venir*, o *siempre (nos) faltó y (nos) faltará algo (cinquí/cinco-i) para alcanzar el*

charco. Hay incluso dobles interrogaciones que acentúan la pregunta retórica del narrador (*¿¿quieren??*) y de barras diagonales para unir formas opositivas (*difícil/imposible*).

Pero lo que más destaca son los juegos lingüísticos entre el español y el guaraní que realiza. Hay tres palabras que resaltan por ello: *ku'entika-ku'etica*, *de-gua'u* y *po'ëtica*. Dos de ellas aparecen en una misma frase que resume los principios de la poética de Canese: "La vida (y la literatura por ende-ergo) no es sólo *po'ëtica* sino también *ku'etika*". La subversión y el contenido crítico no se observa tanto en la formación de los términos como en su significado: *ku'e* en guaraní significa en español *moverse* o *movible*, y con este término Canese hace referencia a la transgresión de la escritura de la obra; *gua'u* significa broma o algo que se toma como juego; y *po'ê*, *meter la mano*, con el obvio sentido de perversión política, corrupción, que denota la unión de los significados "meter la mano" y "ética".

También destaca de esta nota del autor su broma al lector cuando le advierte que se ponga nervioso con esta declaración final:

> ASÍ-NO-VALE es mentira, es engaño, es de-gua'u, es pura ficción y (es) por eso (¿qué?) lo he puesto entre interrogantes (¿?). Que disfruten.[132]

El "Contraprólogo" de Jorge Aguadé también es original por formar parte del interior de la obra y porque difiere de cualquier prólogo normal. Aguadé explica los motivos sociales del marco de la generación de Jorge Canese, sin referirse nunca a él, y expone, además, lo innecesario que es explicar una obra

---

[131]Jorge CANESE: *¿Así-no-vale?* Asunción, Editorial Arte Nuevo, 1987.

literaria previamente a la lectura, así como el gesto social de la "presentación en sociedad, el elogio amistoso y hueco, el piropo, que solamente tiene intereses comerciales y editoriales", una alusión al ambiente social de la literatura paraguaya, a veces un acto social más que artístico. Considera que el prólogo de una obra, no el estudio literario, desempeña el papel de las etiquetas de los productos que necesariamente deben hablar de las maravillas del contenido del paquete, pero no contiene un análisis de la estructura del producto, sus valores y menos aún de sus defectos.

De esta forma, Jorge Aguadé habla de su generación, la de los jóvenes de finales de los años sesenta y de los setenta. Recuerda cómo el brote de florecimiento juvenil con ansias de cambio de los sesenta se dio de rebote en la Hispanoamérica dependiente y colonizada, pero que fue vapuleada por los medios de masificación social y por la represión policial en Paraguay. En la actividad artística, eran amantes del experimentalismo y en la literatura del abandono de la linealidad narrativa, de los límites del relato y de la tercera persona, hecho que les identificaba como generación joven y renovadora. Pero al optimismo eufórico e ingenuo le sucedió una maduración en la visión de la realidad, porque es más compleja de lo que les parecía en los años anteriores, y comenzaron a cuestionar las utopías. El proceso formal de estos años, aun conservando características de antes como el lenguaje cotidiano en primera persona, supuso la búsqueda de la eliminación de los límites entre ficción y realidad, que deriva hacia una narración más lineal donde lo simbólico se vuelve cotidiano y viceversa.

---

[132] *Íbid.*, p. 7.

Las palabras de Jorge Aguadé resumen el impulso de las generaciones jóvenes paraguayas de los años sesenta y setenta y trazan las líneas generales que siguió la literatura paraguaya durante estos años. Y solamente hace una referencia a *¿Así-no-vale?* en sus palabras, cuando al final comenta que esta explicación tiene el sentido de servir para el entendimiento del libro.

Los cuentos de *¿Así-no-vale?* tienen unos contenidos concretos y sencillos con un argumento que podría contarse de forma tradicional. Sin embargo, la forma experimental de la escritura los hace complejos. Tratan temas inspirados en el enfrentamiento entre los aparatos policiales de la represión y sus víctimas, ya sean delincuentes comunes o políticos. La novedad en los contenidos es que los narradores y personajes suelen ser los represores, pero ridiculizados por medio de los recursos formales. Los recursos estilísticos de la nota del autor los utiliza Canese en todos los relatos, revelando el poder subversivo de un lenguaje que escapa de su construcción lógica racional. También destaca la oralidad del discurso narrativo de algunos fragmentos, como muestra de mimetismo de la forma del habla de los paraguayos, con lo que crea su compromiso por medio del lenguaje. Al final de algunas narraciones Canese incorpora dibujos que se refieren al título o al tema como modo de reivindicación de la unidad del arte. Sin embargo, lo que resalta es la ironía que resulta de los juegos de lenguaje que realiza, que luego llega a su máxima brillantez en *Papeles de Lucy-fer*. Valgan como ejemplos los siguientes párrafos:

> Rosales ajustó la frecuencia de su gouki-toky y pidió una comunicación directa (tête-à-tête) con el jefe de la pesada. Llegaron dos soplones-pyragüé camuflados con los últimos-fresquitos chismes y chimentos del barrio. La cosa marchaba a las mil maravillas. Era cuestión de saber-esperar unos pocos minutos más. ¡Hijos-de-puta!, drogadictos, maricones, rateritos, chuchis-decadentes metidos a redentores de quién sabe qué! Boludos-de-mierda. Darles con todo era lo menos que uno (en su sano juicio) podía hacer por ellos (por la Patria, el Bien, la Democracia, etc.).[133]
>
> Desde un horizonte teñido-tañido por/con el azul-chocolate de sus turbias mentiras, sonrojos y lamentos, Ko(r)kito avanzó -lento pero seguro- hacia las catacumbas del pajonal. Finalmente algún/cualquier goloso le tiraría maíces podridos a los chanchos; entonces, la hora fatídica de la verdad, sería el minuto-momento-¿monumento? De la plasmación simple de sus ensoñaciones más oscuras, más vanales. Medianoche entre los perros-monos-¿chanchos?; do(ko)loraciones de una herida abierta, indómita, inclaudicable...[134]

El primer cuento de la obra se titula **El poeta y su sombra**. Es la historia de un poeta que vive en la mendicidad por su enfrentamiento con el orden establecido. El relato es ingenioso, pero su resolución es ambigua, y demuestra que aún Canese estaba ensayando la estructura y el estilo de sus narraciones. **El cerco** es un relato en tercera persona que cuenta con ironía la represión y el cerco al que someten los militares al mando del oficial Rosales a un grupo de opositores. Rosales se siente un Nerón moderno cuando los ha vencido, pero no es más que un cobarde que trata de demostrarse a sí mismo su virilidad utilizando de forma ridícula hasta helicópteros para aniquilar a un pequeño grupo de personas.

---

[133] **El cerco.** *Íbid*., p. 21.
[134] Jagua Ry'ai (casi-epílogo/alegoría final). Íbid., p. 67.

El tercer relato del libro es uno de los mejores cuentos de Canese, **Miranda vs. Miranda**. Es la típica historia de la persecución de un preso fugado. Pero lo que puede parecer una historia vulgar de la narrativa paraguaya de aquellos años, es en realidad un relato muy original desde el momento en que perseguidor y perseguido tienen el mismo apellido, Miranda. De esta forma, Canese juega con el lector obligándole a un esfuerzo para identificar sobre quién está hablando el narrador en cada párrafo, pero al final se descubre que ambos se identifican por ser delincuentes: el perseguido Miranda lo es a causa de un homicidio, pero el policía Miranda es un delincuente mayor, ya que se dedica al contrabando, pero como pertenece al orden legalmente establecido aunque su delito sea más grave siempre ha de quedar impune. De esta forma, Canese establece la identidad de los paralelismos del perseguidor y el perseguido, un contenido donde se siente la influencia de Borges.

Después del monte narra la historia de un fugitivo de la policía que logra sobrevivir a la persecución y acaba como mendigo en la puerta de la catedral. Como en el primer cuento de la obra, ser mendigo significa renunciar al mundo pero salvar la vida, por el rechazo social que provoca esta figura en la población "decente". Y el siguiente relato, el que da título al libro, tiene un cambio de contenido, pero también hay una crítica al poder de la violencia, al que dan las armas. En una partida de cartas, Segundo vence al capo de la mafia, pero éste se declara vencedor con el poder de su ametralladora. El relato acaba con Segundo manifestando que así no vale la victoria. Se trata de un relato esperpéntico e hiperbólico, con

cuidado y precisión de detalles en el que el autor pretende reflejar el poder de la violencia. **A los ka'i-dos (del ¿catre?)** cuenta el fracaso de un grupo guerrillero, del que al final sobreviven un hombre y una mujer, y **El cumpleaños de Blancanieves** narra una fiesta de los quince años paraguaya[135], que acaba en una auténtica bacanal, en la que los invitados dejan escapar sus instintos más violentos y acaban rompiendo botellas contra la pared. Para poner en entredicho el sentido de esta fiesta, Canese trata de reflejar que la joven quinceañera no es más que un pretexto para que los adultos se diviertan. De esta forma, cuestiona la necesidad de esta fiesta, lo que supone un ataque al orden de la mentalidad tradicional paraguaya extendida entre los hábitos de la sociedad. **Sea** destaca por el subtítulo: "Gorgeo-cántico-cantata nupcio-fúnebre a R.R., mater-mártir amantísima y primera forjadora de esta raza". El cuento recoge las versiones de la muerte de una mujer que vive en el barrio humilde de la Chacarita. Hacia la mitad del relato se ofrece como noticia la versión oficial de la muerte de una mujer opositora y prostituta en un tiroteo. Al final, el narrador duda de las diferentes versiones de los motivos de su muerte que se han dado. De esta forma, Canese cuestiona todo tipo de verdad establecida, oficial o no oficial. El siguiente relato, **Re(¿de?)cepción en la embajada** ridiculiza el mundo de las fiestas oficiales institucionales, donde un político se emborracha de forma premeditada en una embajada y provoca un escándalo de grandes dimensiones. Y **Aparición (¿alucinación?)**

[135]Fiesta tradicional paraguaya que se celebra cuando una muchacha cumple quince años, con el sentido de festejar su conversión en mujer. Se trata de una celebración de alto contenido social, donde las familias suelen

en la aguada relata la pasión de un sacerdote catalán por una prostituta, pero no sabe si realmente su pasión es una alucinación o un hecho real.

Los dos últimos relatos, **¡Nde bárbaro! (Yo también firmé)** y **Jagua ry'ai (casi-epílogo/alegoría final)**, tienen un contenido distinto. El primero cuestiona la labor del intelectual que ha de escribir por encargo para sobrevivir, cuando se siente incapaz de ello, y el segundo es el monólogo de un perseguido político donde se mezclan los recuerdos y las incertidumbres de su existencia.

Stroessner roto.

Si los cuentos de *¿Así-no-vale?* son un reflejo del estilo que va adquiriendo Jorge Canese en sus relatos y, sobre todo, un testimonio personal y colectivo de la época de la dictadura, los de su siguiente libro, *Stroessner roto* (1989), vienen a confirmar la forma contracultural y experimental con que Canese narra historias aparentemente sencillas y su capacidad imaginativa[136].

Esta colección de cuentos es una de las mejores obras de Jorge Canese. Aunque la línea experimental de su anterior libro de relatos prosigue, destaca el predominio del contenido sobre la forma experimental, a la que llega a situar en un segundo plano. Sin embargo, las connotaciones que puede tener el título de la obra para justificar la primacía del contenido sobre la forma, un alegato de denuncia publicado después de la caída de Stroessner, no se corresponden con el verdadero contenido de los cuentos. Su aparición en marzo de 1989, un mes después del

---

invertir toda su fortuna en ella, y llegan a pedir créditos que tardan en pagar una gran cantidad de años.

[136]Jorge CANESE: *Stroessner roto*. Asunción, Ediciones Intento, 1989.

golpe que derrocó al dictador, facilitó la difusión comercial del libro. La editorial aprovechó el título para atraer a un público sediento de información sobre la dictadura, como se puede comprobar en la contraportada. Pero los relatos de la obra no tienen como tema principal la denuncia de la dictadura; incluso el que le da título tiene una relación tangencial con la situación política. Tratan temas diversos de la vida paraguaya y no tienen un matiz político predominante, porque Canese prefiere centrarse en la narración ficticia de acontecimientos poco corrientes en la vida de unos personajes inventados. Estos cuentos son aguafuertes pictóricos de la vida del país. Por medio de la narración de escenas absurdas y surrealistas trata de mostrar la aridez y la dureza de la vida en Paraguay, donde todo el mundo se empeña en pisotear la vida de sus semejantes, según se desprende de la visión que Canese ofrece en sus narraciones.

Con *Stroessner roto* Jorge Canese confirma el lema de su poética personal de buscar la belleza en el contenido más que en la forma, la "belleza conceptual" lacaniana, por el que se diferencia del experimentalismo más puro, aunque nunca evita buscar el más allá del sentido semántico de la palabra.

Los recursos narrativos y formales que emplea Canese en *Stroessner roto* no son tan radicales como en *¿Así-no-vale?*, pero siguen siendo similares. No existe en la obra una proliferación de un lenguaje experimental tan pronunciada como en la obra anterior, pero permanece el empleo de verbos de similitud formal o de contenido en una misma oración, y el juego de palabras tanto en guaraní como en castellano. De esta forma el autor ironiza sobre la vida cotidiana paraguaya, sin

resaltar el color local, para subrayar la incomodidad del mundo en que vive. Canese ya advierte de la necesidad de analizar más los hechos que las palabras, induciendo a la meditación y no a la irreflexión, como cita al inicio de la obra donde se reproduce un pensamiento del filósofo sofista griego Gorgias, uno de los que más admira Canese.

Sin embargo un recurso experimental que no aparecía en la anterior obra es denominador común de todos los relatos: la ausencia de puntuación en casi todos los párrafos. De esta forma, el autor pretende reproducir un discurso continuo que sea una mezcla de oralidad y de automatismo, con el que ejecutar con mayor fidelidad la reproducción de su visión del mundo y sus dudas. Por otro lado, la incursión del guaraní en el discurso vuelve a tener una función significativa: reproduce mediante el juego de palabras conceptos que necesitan una explicación más concreta para el autor, y que se encuentra en la palabra guaraní y no en la castellana. Valga como ejemplo representativo del modo de narrar de Canese en esta obra el siguiente párrafo:

> Estanislaa Pereira poseía además ese aromático ka'avó de las mujeres paraguayas bien plantadas incluida inclusive hasta esa su risa estridente y contagiosa qué sé yo casi todo.[137]

Los temas son variados y giran siempre alrededor de la realidad cotidiana paraguaya. **Stroessner roto** es un relato que puede considerarse una metaforización de la autoritaria política paraguaya, el único de la obra que posee sentido político, aunque se reproduzca por medio de lo simbólico y de la oscuridad en la interpretación. El relato cuenta la

---

[137] *Íbid.*, p. 11.

violación de un albañil, el loco Balbuena, a Estanislaa, una muchacha oriunda de provincias que acude a trabajar a la casa de don Rufino León; violación que queda atestiguada solamente por la rotura de un cuadro con la imagen de Stroessner. Cuando se consuma la violación el cuadro cae y se rompe. Si existe, lo que puede dudarse, una metáfora política es la de la rotura del cuadro con el retrato del dictador, la ruptura del mito de Stroessner, hecho añicos por la misma violencia con la que fue creado. Sin embargo, el relato es una denuncia del machismo paraguayo, del "gauchismo" y la brutalidad de algunos paraguayos. El parte policial que se incluye a mitad del relato es un recurso del autor para esclarecer lo ocurrido, y, al mismo tiempo, demostrar la ineficacia de la burocracia policial, que existe solamente para dar testimonio de lo sucedido y no para resolver delitos, porque la condena que sufre Balbuena solamente es la de pasar unos días en la cárcel de Tacumbú detenido, incomunicado y limpiando letrinas como escarmiento, pero sin aplicarse la justicia a lo sucedido para evitar esclarecer los hechos.

Turismo interno es uno de los mejores relatos de la obra. Fue seleccionado por Guido Rodríguez Alcalá para la antología *Narrativa paraguaya (1980-1990)*. El relato es una carta que dirige un joven a su madre en la que cuenta los motivos y peripecias de su viaje en tren a la ciudad de General Morínigo huyendo de los problemas que le rodean, como se observa en este fragmento representativo del relato:

> La realidad es que estaba estoy super bastante repodrido harto de todo. *Neurótico* puede podría ser la palabra justa exacta. Vos sabés conocés perfectamente los despelotes lides lidias que tengo arrastro sobrellevo con Susana desde hace ¡tanto! tiempo los

problemas del negocio cada vez más fecundos y compliciados la inercia y el caigüetismo[138] de la estancia los vencimientos tensiones y apremios de los bancos. En fin.[139]

El narrador-protagonista huye de la dura vida cotidiana en la que se ve envuelto y que le asfixia. Inicia un viaje durísimo en el que le suceden varias peripecias propias de un país tercermundista, pero finalmente encuentra a una joven llamada Claudia, vecina de asiento desde Asunción, que le lleva a casa de su familia, donde encuentra su verdadero *hortus conclusus* alejado del mundanal ruido. El narrador critica el *kaiguetismo*, la pereza que caracteriza al estereotipo del paraguayo y el agobio de la sociedad urbana de Asunción. La campaña representa la liberación y el encuentro del paraíso, lejos del tráfico y de los conflictos caseros de la sociedad urbana. Sin embargo, no hay exaltación del mundo de la campaña y denostación de lo urbano, sino simplemente liberación de la opresión de la incómoda vida que crean los asunceños.

Puros recuerdos es el relato de la soledad en que vive un hombre millonario gracias al contrabando, que posee una casa en la villa veraniega de Eusebio Ayala y un descapotable rojo. Pero, a pesar de su riqueza actual, añora a sus viejos amigos Clemente y Florencia, trabajadores sencillos que no tuvieron su oportunismo en un momento de sus vidas. El discurso es una nueva reivindicación de la vida sencilla y una réplica a la necesidad de enriquecerse en la mentalidad paraguaya, y del deseo de posesión de bienes privados, lo que se advierte cuando el autor subraya el posesivo *mi* en la frase "mi descapotable rojo".

---

[138]**Pereza**. De la palabra guaraní **kaigue**.

Asunción de mis raudales y mis baches es probablemente el mejor relato que ha escrito Jorge Canese. En él vuelve a destacar la dureza de la vida asunceña. En el plano formal destaca el empleo de lo grotesco como solución argumental del relato. Canese esperpentiza la vida cotidiana de Asunción para volver a demostrar las incomodidades que el hombre urbano impone a sus semejantes. Cuenta en primera persona la historia de un hombre, José Asunción, cuyo nombre de pila se debe a que sus tías se enamoraron de la ciudad; lo que es una ironía porque él odia la ciudad, que acude en automóvil con su familia a visitar a un amigo que los ha invitado a su casa. El trayecto desde el barrio Sajonia donde vive hasta la casa de su amigo en el barrio Jara tiene una duración de media hora aproximadamente. Desde el principio el narrador-protagonista advierte de su fobia al tráfico de Asunción, por lo que evita las zonas de mayor o peor tránsito. Y por evitar esas zonas se encuentra con un desfile militar en el palacio de López, se introduce en un embotellamiento en la zona de la estación de ferrocarril, colisiona con un autobús de línea, lo que le obliga a volver hacia atrás para localizar al conductor del autobús y cumplimentar el parte de accidentes, se encuentra a continuación una calle cortada por desagües pluviales, y finalmente comienza a llover con virulencia. Cuando evita los raudales de algunas calles, y ya cerca del barrio del amigo, el motor empieza a flotar y le entra agua al coche por todas partes. Así, ser verá envuelto por el agua de una verdadera catarata, y milagrosamente los miembros de la familia salvarán la vida, pero perderán el automóvil. La paradoja es que al día

[139] *Op. cit.*, p. 21.

siguiente amanece un día soleado. El relato finaliza con una alusión a que felizmente los raudales de las calles han desaparecido y los han sustituido las modernas alcantarillas. Así, Canese aprovecha el humor para ofrecer una visión caótica de Asunción.

Las peripecias del narrador-protagonista son una hipérbole del estado de la ciudad en un determinado momento de su historia. Su trayecto, perfectamente descrito y real, es la acumulación de golpes grotescos de mala fortuna. Así, el tono de la narración es una mezcla de buen y mal humor, de ironía y de tragedia cotidiana.

Che jevyma, "yo otra vez" en castellano, es una denuncia del nulo interés de los paraguayos y de sus autoridades por el arte. El narrador encuentra la estatua de la Venus de Milo en la esquina de su casa. La gente del barrio donde vive, no precisamente *chic*, es indiferente a la presencia de la estatua. Pero lo grave es que el protagonista la intenta donar al Museo Nacional de Bellas Artes para encontrar una ubicación decorosa al prodigioso hallazgo, y aumentar el maltrecho patrimonio cultural de la nación, pero el insensible director lo expulsa de su despacho porque ello le parece un disparate e interrumpe su inexistente actividad. La denuncia de Canese de que el patrimonio nacional paraguayo se encuentra repartido en las viviendas privadas de muchos paraguayos, lo que conlleva como positivo el que es la única forma de que puede conservarse, se resume en el siguiente párrafo:

> ¿Paraguay + la Venus de Milo? No va. No iba. Evidentemente lo que debía de haber hecho era hubiera sido llevarme la Venus pálida de Milo a mi casa y listo. Santo remedio. Para qué especular con la supuesta sensibilidad de la gente. ¡A quién luego se le ocurre! Si

> nadie quiere si a nadie le interesa tener a la Venus en su casa en sus museos allá ellos.[140]

De esta forma, Canese pone en relevancia la pereza mental la insensibilidad hacia la cultura de las gentes e instituciones públicas paraguayas. Y el tono del narrador-protagonista vuelve a tener una mezcla de humor irónico y de tragedia como en anteriores relatos, lo que sumado a la disociación experimental de los verbos de las frases hace que el humor y el dramatismo eviten el distanciamiento del lector. Canese pretende con su tono tragicómico concienciar al lector de las carencias intelectuales en Paraguay y del escaso valor que se le da a los tesoros que pertenecen a la colectividad.

Defensores es un retablo irónico en el que se desarrollan dos acciones paralelas en un mismo escenario. Por un lado se juega un partido de fútbol de la selección paraguaya en el estadio Defensores del Chaco y paralelamente las chiperas[141] venden su pan de maíz al público sin importarles lo que allí ocurre, porque están centradas en la actividad que les permite sobrevivir. El gran espectáculo en el que participa la masa colectiva contrasta con el mundo particular de las mujeres vendedoras, ajenas a lo que sucede en el estadio de fútbol, donde se juega un partido decisivo para la selección de fútbol del Paraguay. Uno de los personajes apuesta por un resultado de tres a cero a favor del Paraguay, pero el fallo de un defensa que acaba en gol del equipo rival, inicia la derrota del equipo

---

[140] *Íbid*., p. 54.

[141] Vendedoras de *chipa*, pan paraguayo hecho con harina de maíz. Es frecuente encontrar por las calles del país a mujeres vendiendo sus chipas. Es un oficio al que se dedican las mujeres, pero hoy en día ya es posible encontrar algún hombre en Asunción dedicado a él.

nacional por el mismo tanteador de la apuesta[142]. Durante el partido las chiperas han vendido toda su mercancía, y su alegría por la circunstancia contrasta con la tristeza general de la masa por la derrota que sufre su equipo nacional. La descripción y la ambientación del relato son rigurosos y Canese reproduce con fidelidad la situación previa y durante un partido de fútbol en Paraguay.

Paraísos artificiales es una crítica al "gauchismo" machista paraguayo. Un personaje de la clase media alta paraguaya narra en primera persona cómo se encapricha de una muchacha que trabaja en una tienda, y acude de forma continua al club con el miedo a que le descubran, lo que sucede en un momento inesperado pero predecible. La voz popular anónima que lo ha descubierto aparece en mitad de la narración para hacer constar el hecho y el chisme comienza a difundirse entre sus conocidos. Un día que acude a reunirse con la muchacha encuentra a ésta discutiendo con su mujer, quien lo descubre y lo deja en evidencia, al mismo tiempo que la joven huye. El relato subraya la importancia de cuidar las apariencias en un país tan pequeño como Paraguay, porque lo que piensa y difunde la gente es de suma importancia para la reputación personal.

Amores y no macana es la narración de un personaje que cuenta el carácter que tiene cada uno de sus hijos, y los compara con los de su supuesto interlocutor al que se dirige en segunda persona. Uno de ellos es autoritario y mujeriego y otro un estoico iluso, mientras que los de su interlocutor son una muchacha astuta e histérica y unos niños aparentemente dóciles.

---

[142]Dato de Canese que es rigurosamente cierto porque hubo un futbolista paraguayo que cayó en desgracia después de un hecho semejante.

El suspense de la narración se centra en quién será el interlocutor al que se dirige el narrador. Poco a poco se va descubriendo, y al final se ratifica lo que se supone: que el interlocutor es una mujer con la que mantiene relaciones de adulterio. El narrador sitúa al amor por encima de los demás asuntos y de los hijos, pero la vida familiar resulta dura.

Eminente peluquero visita nuestro país (¡chake SIDA!)[143] esconde bajo el periodístico título un relato en el que se critica algunos hábitos de los paraguayos. La visita a Asunción de un mediocre peluquero de Buenos Aires despierta una larga serie de actos sociales de homenaje que se caracterizan por la superficialidad y el mal gusto. El sarcasmo del lenguaje y de las escenas de la obra es el mejor recurso que utiliza Jorge Canese: el nombre del peluquero es satírico de hecho, José Tomás Sepelio de la Chacarita Rodríguez, donde se mezcla el fúnebre nombre de Sepelio con el del barrio más humilde de Asunción. El autor no duda intencionadamente en atribuir un grado acusado de analfabetismo a la clase alta de Asunción, cuando reseña que ante la visita se celebra el *25avo* congreso de peluqueros; la asociación paraguaya de peluqueros tiene un nombre larguísimo y casi inacabable de leer; el presidente de la República se llama Albino Felicio "Dulce" Benítez; de nuevo refleja el estado cavernario de los autobuses de Asunción, a pesar de la velocidad sideral que alcanzan, y las calles de Asunción están llenas de baches y extraños semáforos; el visitante es halagado y declarado invitado de honor, y la clase alta de Asunción admira su lenguaje porteño. Canese hace un retrato personal de Asunción, donde lo más positivo para él es

la hospitalidad sin igual de los paraguayos: el peluquero bonaerense debe asistir a una gran cantidad de recepciones y fiestas a su llegada que le llegan a agotar, atender a un número extraordinario de entrevistas; se salva milagrosamente de que lo lleven al llamado "circuito de oro" de Asunción a Caacupé, donde admiran y compran los artículos de la artesanía folklórica local, y finalmente la mujer de un personaje importante lo halaga y logra mantener un encuentro sexual con él ante la vista gorda de su marido. Irónicamente, Canese afirma al final del relato que de nuevo la amabilidad y las mujeres han salvado al país una vez más y han logrado que un extranjero se vuelva a su país contento, olvidando la dureza y el retraso de Asunción.

En conjunto, *Stroessner roto* representa la consolidación de Jorge Canese como uno de los mejores narradores del país, algo que ya había conseguido años antes como poeta, y aunque hoy en día la obra haya sido prácticamente olvidada en el panorama de la narrativa paraguaya. Su lectura causa deleite y al mismo tiempo refleja de una forma distinta un contenido que hasta entonces solamente había tratado de forma tangencial en ellas, y no de la manera tan directa como lo hace Canese, quien se ayuda para ello de una multitud de juegos de palabras y de experimentos lingüísticos que introducen contenidos dispares en juegos fonéticos de palabras semejantes. Por otra parte, su visión humorística y sarcástica de la sociedad en que vive da originalidad a la obra, porque con el humor se distancia del pesimismo transcendental y de la gravedad con que buena parte de los escritores paraguayos tratan los asuntos de su país.

---

[143]**Chake**: interjección, *¡Cuidado!*

Papeles de Luyc-fer.

Jorge Canese consuma su estilo contracultural en su última obra: *Papeles de Lucy-fer*, publicado en 1992[144]. Es un *pastiche* que, *a priori*, presenta una dificultad inicial a la hora de definir su género literario. Dividida en once capítulos y un anexo final, no es una obra que se pueda catalogar como ensayo, ni como conjunto de cuentos, ni siquiera como prosa poética. Jean Andreu define el género de *Papeles de Lucy-fer* como MIX porque mezcla la narrativa de ensayo y de ficción y la poesía[145]. Por la disposición continua y prosística de las frases estamos ante un libro narrativo. Sin embargo, la obra es un comentario secuenciado de diversos aspectos de la realidad paraguaya vistos con una perspectiva crítica en lo estilístico y en lo temático. Hay un intento obvio de subversión estética de los cánones estéticos literarios y, al mismo tiempo, de los tópicos de la historia y de la idiosincrasia paraguayas, tanto en el plano formal como en el tratamiento de los contenidos. Sin embargo, el autor desprecia que su obra sea valorada como contracultural porque lo único que trata es de buscar una forma de expresar -despreocupándose de si es nueva o no- que se adecúe con precisión a su inspiración poética. Canese no tiene *a priori* una intención contracultural ni reivindicativa; solamente confunde los géneros literarios a modo de antipoemas en prosa para cuestionar la cultura oficial, pero ofrece una visión barroca de la compleja mentalidad del paraguayo y de su tergiversada historia.

---

[144] *Papeles de Lucy-fer*. Asunción, Ediciones La Banda, 1992.
[145] Citado por Jorge Canese en el prólogo. *Íbid.*, p. 6.

La fragmentación de los capítulos de la obra en apartados autónomos no impide la unidad de toda la obra. Canese realiza unas aguafuertes –utilizando el término con el sentido que quiso darle Roberto Artl– en las que quiere reflejar la anarquía ideológica del mundo paraguayo en constante fricción con el exterior. La continua desmitificación de los demonios de la sociedad paraguaya es el tema que unifica la aparentemente dispersa prosa de la obra. Canese parte de la idea de la mitología indígena guaraní: el diablo -*aña*- en lengua guaraní es de género femenino, lo que contrasta con la masculinidad que tiene en la cultura occidental. La *diabla** es capaz de maniobrar en la realidad incapacitando cualquier acción positiva de un dios de bondad. Y a partir de esta concepción metafísica que rescata la contradicción entre la cultura guaraní y la española que han formado la mentalidad de las gentes del Paraguay, se preocupa del deterioro del mundo y de sus valores para desenmascarar la falsa imagen de la realidad del mundo paraguayo que se ha ofrecido tradicionalmente.

Canese responde con una escritura subversiva y con una visión del mundo como un ente anárquico a la falacia de la historia paraguaya y de sus tópicos sociales. A la terrible y triste realidad histórica nacional responde con desacato y con su *po'êsía*. Con este neologismo, basado en el término guaraní *po'ê* que significa *equivocarse*, expresa su visión del génesis del mundo, surgido de un error. De esta forma, Canese continúa creando nuevos conceptos uniendo los significantes y los significados españoles y guaraníes para formar, en este caso, el término de "poesía como realización basada en el error".

El autor metaforiza la realidad para descubrir el endiosamiento de la maldad en la sociedad. Para ello concede a la palabra un poder subversivo, busca significados connotativos y emplea la escritura automática, surgida de su propio inconsciente para jugar con las palabras, sobre todo al mezclar el guaraní con el castellano. Lo que Canese escribe es un visión tantálica del Paraguay, al que contempla como un infierno donde domina un diablo femenino -de ahí el título de la obra-, sin establecer con ello connotaciones machistas, sino simplemente subrayar la idea de que la mentalidad del país funciona en el sentido contrario al del resto de la humanidad. El lenguaje de *Papeles de Lucy-fer* se convierte en algo real -retomando las palabras de *Yo el Supremo* de Roa Bastos- para socavar la mentalidad tradicional paraguaya y desenmascarar las convencionalidades vigentes aún en el país. Y para ello lleva al extremo la invención de palabras mediante la aglutinación que comienza a poner en práctica Roa Bastos. El texto posee una gran dificultad de lectura para un desconocedor de las estructuras de la lengua guaraní y resulta de difícil interpretación, a pesar de que se incluye un glosario final de términos.

Los juegos de palabras proporcionan a Jorge Canese la oportunidad de denunciar lo que es generalmente conocido, pero el cuestionamiento de la realidad que surge del lenguaje hace que la visión que es de dominio público sea diferente. Por medio de un lenguaje esotérico y críptico, bajo el que se oculta una riqueza de contenidos, se presenta la historia, la realidad y las propias gentes del país como un conjunto de habitantes del infierno. Sin embargo, en esta alegoría no hay

una visión maniqueísta del mundo paraguayo, sino la figuración de un mundo irracional, al que cabe responder para su cuestionamiento con una expresión irracional también. Canese busca la belleza en la forma, siempre en relación con el contenido semántico de las palabras; crea términos, desliza su significado hasta hacerlos entrar en un campo semántico distinto y tergiversa los significantes valiéndose del hibridismo lingüístico hispano-guaraní. Todo ello se une al estilo nominal, basado en frases breves, que hacen discurrir la narración con dinamismo y puntualidad conceptual.

Desde el principio, cuando presenta el carácter femenino de *Lucy-fer*, se advierte el poder transgresor del lenguaje de Canese:

> Lucy-fer, ELLA duerme. Los demonios también se cansan. Trabajan. Se agotan. Necesitan un descanso. Se diría que parecen casi humanos en el fondo. La vida (si así podemos nombrar su existencia) no es fácil para los de abajo. Los más o menos serios, se entiende. En el fondo, también ELLOS / ELLAS son seres públicos, como nosotros. Padecen su rol. Y si no quieren aburrirse -la maldición corre más o menos igual para todos- deben cumplirlo a cabalidad. O hasta las últimas consecuencias; lo que en sus puestos acarrea (lógicamente) no pocas quemadas. Y que-maduras.[146]

A partir de estas palabras, Canese baja a los infiernos, es decir, al Paraguay según él. El demonio femenino se presenta como una conquista que debe consumar Canese, quien se autocita en la obra. Su protagonismo no está vinculado a alguna acción en concreto, sino al reconocimiento de poder desentrañar los poderes infernales. Estos poderes infernales dominan el mundo con su sexo femenino, una forma de transgresión de la realidad

[146] *Íbid*. p. 19.

machista del país, y es difícil desentrañar los caminos sinuosos del amor y del sexo, sobre todo de desentrañar los enigmas del deseo erótico. Así, Paraguay es el fruto de una violación continua de desaprensivos que se han aprovechado de la bondad y de la incultura de las gentes. La dictadura, la tortura y el latrocinio colectivo han sido las metas alcanzadas siempre por déspotas ilustrados: la política y los negocios han dado beneficios personales a quien ha huido de cualquier signo de pensar y de inteligencia, y Stroessner no es más que el fruto de un tipo social concreto bastante extendido, como se observa en este párrafo:

> **002. Pequeñas porquerías.** Lo fácil. Lo rápido. No pensar es la consigna. Hacer política. Y sobre todo negocios. Administrar. Gerenciar. Valor oro. Dólares. Platita fresca. Decadencia no es la palabreja que llene el hueco. Koi-tuus: tenemeteusis obstru / construléptika. Entre la castración y la eutanasia. El dolor como límite precoz ¿del conocimiento? La falta de guerras suficientes. La disminución de las tasas de mortalidad. El infantilismo. Los antibióticos. GENERAL STROESSNER: vida y obras. TEMBELO / TEMBOLO. La lástima y el asco. Pasar, coger, pensar, leer. ¿Vivir? Comer-coger-matar. ¿Horror?[147]

Este párrafo puede servir como ejemplo ilustrativo de la prosa de Canese en esta obra. En él critica el afán de los paraguayos por enriquecerse únicamente, olvidando cualquier aspecto de mejora del pensamiento. El enriquecimiento es lo único que acarrea prestigio social. Sin embargo, conlleva a su vez el dolor de muchas personas; de un pueblo cuya preocupación es subsistir, porque el poder les obliga solamente a comer, fornicar y sufrir o practicar la violencia. Canese juega con el

[147] *Íbid*., p. 26.

parecido fonético de las palabras en guaraní y en castellano: *tembelo* era uno de los apodos de Stroessner, basado en la palabra guaraní *tembé* que significa "labio", con el que se ridiculizaba su enorme papada, y *tembolo*, palabra guaraní cuyo significado es persona ridícula y despreciable. Stroessner le produce lástima y asco a la vez, porque no es más que un engendro de la manipulada historia paraguaya, donde los intereses personales por mantenerse en el poder siempre han sido considerados como intereses de la patria. El uso de las mayúsculas para subrayar las intenciones, de las interrogaciones, de la construcción de palabras basándose en la terminología médica (algo que domina Canese por su condición de médico), los neologismos creados con palabras híbridas, mezcla de guaraní y castellano, y la constante oposición de palabras, muchas veces de significado contrario, para completar significados imprecisos, son las formas que más emplea Canese en su prosa. Utiliza también vocabulario sexual, términos despectivos con profusión, palabras latinas a veces tergiversadas, transgresiones ortográficas con las grafías *k* y *h* intercalada, la no concordancia del pronombre y el tiempo verbal ("yo piensa") y juegos lingüísticos como *cangrejos estúpidos cancerosos* (p. 33).

Canese advierte que el *kaigüetismo*, la pereza institucionalizada entre las personas, es el mal del Paraguay. Esta pereza generalizada impide el progreso del país. Por otra parte, critica el servilismo de algunos escritores al *stronismo*, donde todo intelectual que no sirviera al régimen era despreciado. Y al revés que la historia tradicional, que caracteriza como héroes a los personajes del pasado, Canese los

cita como antihéroes. El autor llama constantemente "país de mierda" al Paraguay, como ya lo hiciera anteriormente en su poemario *Paloma blanca, paloma negra*, como muestra de una actitud provocadora con el oficialismo de su país que ha tendido a sublimar lo folklórico y nacional como únicos valores que debe de estimar el paraguayo, sin entender con claridad lo que significaba el ser nacional en un país donde se importan hasta las ideas, según se desprende de la visión de Canese. La paraguayidad se ha impuesto a garrotazos, y los malos paraguayos son aquéllos que siempre se opusieron a la política de lucro personal y de violencia con los disidentes, así como a la visión idealizada del país que falsifica la realidad. Canese relaciona de la siguiente forma al mariscal López y al "¿astuto?" Stroessner, porque ambos son productos de la frustración:

> Si el Mariskal López pudo (perfectamente) ganar la guerra, por qué cualquier bestia como Stroessner no podría reflexionar sobre las calamidades universales.[148]

La crítica contracultural se extiende a la transición política paraguaya recién iniciada. A lo largo de la obra Canese habla de "transición precipitada" y de "antes nos jodían con la dictadura, ahora nos joden con la democracia. ¿Demos-gracias?". También critica las formas de vida actuales como la dependencia de la televisión, la manipulación que se ejerce con ella, la polución, el neopositivismo, el neoliberalismo occidental y la supuesta superioridad de la raza blanca. Reproduce el mensaje racista eurocentrista de que Paraguay es

[148] *Íbid*., p. 38.

un error y una tierra de tristes tiranos: hasta Lucy-fer ha sufrido infortunios en el Paraguay.

De todas estas maneras, Canese plantea la destrucción de los mitos y de la tradición paraguaya que ha servido para sustentar la brutalidad del poder y de los ciudadanos. Se burla del mito de los tesoros enterrados durante la guerra de la Triple Alianza, del sagrado valor de la raza paraguaya, y de la gran provincia gigante de las Indias, la Paraquaria que denominaban los jesuitas. Al elenco irracional de calamidades de la historia paraguaya, Canese responde con una escritura anárquica al absurdo de la herencia histórica y de la dictadura. *Fragmentos de Lucy-fer* queda en la historia de la literatura paraguaya como el intento de escritura automática más original que se ha realizado, pero, además, como la forma más extrema con que se ha impugnado el pensamiento tradicional del país. Canese no se vale de argumentos, ni de personajes, ni de cronotopos novelescos concretos, sino que arremete contra su propio mundo con la única arma de la escritura: una escritura que aprovecha el sincretismo paraguayo hispano-guaraní para construir un discurso contracultural y contraestético que difiere de cualquier intento anteriormente realizado en Paraguay. Canese libera la palabra del anquilosamiento y de la restricción que le obliga el diccionario, su significado literal, para hacer un canto que exorciza los fantasmas interiores del país.

La propia estructura de cada capítulo es experimental: son párrafos numerados, como hemos comprobado en uno reproducido anteriormente, y breves. La continuidad de estos párrafos está garantizada por unas transiciones perfectas, y la numeración

lineal no cambia aunque comience un nuevo capítulo. De esta forma, Canese demuestra que es capaz de crear no sólo un lenguaje personal, sino un género narrativo que se adapte a sus necesidades de escritor. Si Ruiz Nestosa se preocupa de la experimentación argumental y estructural en la novela, Canese experimenta sobre el poder destructor del lenguaje. Y mientras la novelística del primero se somete a los cánones del género, la ficción del segundo es totalmente libre y anárquica, aunque la apariencia de desorden de ideas y la dislocación del lenguaje no excluye a la obra de una unidad alrededor del sentido desmitificador que tiene. Sus obras se convierten en un guiño sarcástico a la transgresión de las formas y de los conceptos preestablecidos.

Jorge Canese es, pues, el ejemplo más extremo de narrativa contracultural en Paraguay. El poder del lenguaje es la mejor forma de subvertir los valores tradicionales del país y al mismo tiempo. Por tanto, encuentra una poética individual que le concede personalidad propia en el campo de las letras paraguayas.

Ha continuado publicando obras, aunque de menor rango que las anteriores. En 1994, se edita una antología personal titulada *Indios go-home*, que es un *collage* de toda su obra literaria, y que cierra la etapa experimental. Esta obra resume perfectamente la trayectoria del autor descubriendo siempre sus intenciones transgresoras y la mezcla de géneros que la caracteriza. A finales de 1995 vuelve a publicar dos pequeñas obras de cuentos y artículos tituladas *En el país de las mujeres* y *Apólogo a una silla de ruedas*, libro que reúne cuatro breves ensayos cuentísticos de carácter satírico sobre la

problemática nacional, donde a pesar de su intrascendencia literaria se vislumbra su habilidad para crear nuevos conceptos y el humor por medio de su sorprendente dominio del lenguaje.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

1.3. JUAN MANUEL MARCOS: LA NOVELA DE LA POSTMODERNIDAD.

Juan Manuel Marcos posee una trayectoria personal dedicada casi íntegramente a la literatura hasta que en 1994 asumió el cargo de rector de la Universidad del Norte asunceña. Pertenece a la última generación de narradores paraguayos nacidos del espíritu democrático que se opuso a la dictadura de Stroessner de forma activa y comprometida. Su labor de profesor universitario se ve reflejada en sus obras. De hecho, mientras se encontraba ejerciendo la docencia en los Estados Unidos, estudió a Bajtín y desarrolló su teoría crítica partiendo de los presupuestos del investigador ruso. De hecho su única novela, *El invierno de Gunter* (1987), es un juego donde pone en práctica estas teorías[149].

La génesis de la obra es extensa. El autor realizó diez versiones de la misma antes de publicarla definitivamente. La primera es de 1974, y Marcos le dio el título de *Querida Verónica*. En ella aparecían los personajes de la familia Quiroga. La versión quedó finalmente incompleta cuando el autor fue encarcelado por sus actividades contra el régimen de Stroessner. Después de su excarcelación, mientras estuvo beneficiándose del asilo político en la Embajada de México en Paraguay en agosto de 1977, leyó las obras de Agatha Christie, los únicos libros que había allí, lo que influyó en la intención policial del argumento final. En 1978, ya en Madrid, terminó una nueva versión que presentó a un concurso en España.

---

[149] Juan Manuel MARCOS: *El invierno de Gunter*. Asunción, El Lector, 1987.

No recibió comunicación alguna y supo por la prensa que no había resultado premiado, pero recibió una oferta para adaptar la obra al cine. Pero el proyecto era en realidad una versión semipornográfica del argumento, por lo que rechazó la oferta, antes de leer su tesis doctoral en la Universidad Complutense.

Marcos se instaló en Pittsburgh en 1980, donde pudo realizar una nueva variante de la obra, en la que modificaba sobre todo los personajes y el argumento, además de pulir el estilo de lo ya escrito. Cuando vivió en casa de la poetisa paraguaya Lourdes Espínola en Miami pensó en enlazar la trama principal con sus nuevas vivencias en los Estados Unidos, e introdujo los personajes de Gunter y Eliza Lynch. En esa transformación de la novela, articuló el mundo occidental junto al de la dictadura de Ceaucescu en la acción paralela de Gunter, y recreó el personaje de Soledad Sanabria Gunter, heredera junto a éste de las vivencias personales de Marcos en el norte y en el sur del continente americano.

La novela se publicó finalmente en Asunción en 1987. Obtuvo el premio *El Lector* y fue declarado libro del año. Integraban el jurado otros escritores: Alcibiades González Delvalle, Jorge Báez Roa, César Alonso, Osvaldo González Real, Helio Vera y Lourdes Espínola. La disputa con otra obra crucial de la narrativa paraguaya contemporánea, *La niña que perdió en el circo* de Raquel Saguier, fue dura. Juan Manuel Marcos en persona presentó la novela, y quizá por su condición de profesor en los Estados Unidos no tuvo problemas con la censura, a pesar de incluir un párrafo conflictivo en el que recrea un posible encuentro entre Marx y el mariscal López en

Londres que acaba con una verdadera proclama política relacionada con el presente, que transcribimos a continuación:

> -Bueno, padre, ponga un poco de imaginación. La cuestión es que Marx les invita después del teatro a una sopa de gallina, creo, muy caliente y grasosa, cerca del museo. A López le encanta la sopa. De repente Marx alza la vista entre el humo que sube del plato en el frío de diciembre y le dice Eliza: "Vos, que tendrás hijos paraguayos, debés saberlo. En el futuro toda América Latina será socialista". López, que era medio sansimoniano según Liza, pone mala cara. Entonces Marx le tranquiliza y le da unas palmaditas, así, ¿vio?, y le dice: "No te preocupes, después de todo, ¿qué puede ser peor que Stroessner?[150]

La novela tuvo una gran recepción, y buenas ventas en Paraguay. Fue traducida al inglés por Tracy Lewis en los Estados Unidos, quien antes había traducido *Hijo de Hombre* y *Yo el Supremo* de Augusto Roa Bastos. La obra, en una primera lectura, presenta intencionadamente la combinación de géneros que Marcos ha establecido como característica del *post-boom* latinoamericano en sus ensayos críticos literarios. Bajo una intriga policíaca se esconden tramas políticas, existenciales, introducciones en la mitología guaraní, crítica social, resonancias del género histórico, episodios amorosos y eróticos y referencias literarias intertextuales, y de reflexión sobre la literatura.

La complicación formal y argumental es una de las características de *El invierno de Gunter*. La acción se sitúa en la ciudad argentina de Corrientes, al otro lado de la frontera paraguaya de Encarnación, durante la guerra de las Malvinas. El argumento presenta la historia en paralelo de dos familias

---

[150] *Íbid.*, p. 67.

provincianas. La primera de ellas es la del abogado oportunista Evaristo Sarriá Quiroga, personaje que ha prosperado a la sombra del proceso de la última dictadura militar argentina. Quiroga no comprende a su mujer, una rica estanciera víctima de una extraña locura, cuyo padre es un coronel retirado del ejército argentino, antiguo héroe de la Guerra del Chaco entre Bolivia y Paraguay. Evaristo, además de ignorar a su padre, tiraniza a sus hijos, el tímido Alberto y la valiente Verónica, quienes tienen sus primeras experiencias sexuales y comienzan a participar de la rebeldía juvenil. Por otro lado, se encuentra la familia de Juan Francisco "Pancho" Gunter, un alto tecnócrata ultraconservador de origen paraguayo, presidente del Banco Mundial, quien llega de Washington a Corrientes para auxiliar a su hermana Amapola, una viuda pobre de un peluquero anarquista, cuya única hija, Soledad, es amiga íntima de Verónica y mantiene relaciones con Alberto. La tragedia aparece en la vida de estas dos familias; es asesinado el brigadier del ejército Gumersindo Larraín, tutor de ambos hermanos después de la misteriosa muerte de sus padres, y la acusada es Soledad. También se le acusa de aberraciones sexuales, políticas y literarias. Las sospechas, no obstante, van recayendo en ambas familias y se extiende a la mulata profesora hispanista Eliza Lynch -esposa de Gunter-, al arzobispo de Corrientes -el jesuita paraguayo Simón Cáceres-, y al viejo colega y amante de Eliza -Toto Azuaga-, enfermo de cáncer terminal. La trama se complica; Gunter trata de salvar a Soledad, pero ésta finalmente muere víctima de la tortura del ejército. Finalmente, Gunter renuncia a todos sus cargos y se mezcla en la mediocridad de la vida hasta su muerte en 1987.

La estructura de la obra se sujeta a técnicas cinematográficas, mientras el argumento sigue esquemas realistas, con una presentación de personajes y situaciones en la primera parte, el núcleo central de la intriga como nudo en el que se incluye el crimen, y el desenlace del intento de Gunter por salvar a Soledad prorrogado por las reflexiones de su diario. Esta estructura está acorde con la situación policial que se plantea. La acción sucede entre retrospecciones y avances, como *flash-backs* cinematográficos y se distribuye a modo de montaje de planos distintos continuos. *El invierno de Gunter* es un *pastiche*; un *collage* de situaciones de diferentes géneros en su clasificación tradicional. El argumento gira alrededor de un eje que aparece a mitad de obra: la doble muerte de Alberto y del brigadier Gumersindo Larraín, lo que hace pensar en que el relato tiene un matiz policíaco. Sobre este punto central se disponen los acontecimientos anteriores y posteriores. Antes del crimen, la acción se centra en la descripción de la vida cotidiana de los personajes, y, después, el elemento político ocupa el centro de atención del discurso.

Para sintetizar las características de *El invierno de Gunter*, podemos tipificar las distintas tramas del argumento de la siguiente forma:

1) **Trama policíaca**. En la novela de este subgénero hay una doble oposición entre el criminal y su víctima, y entre aquél y el investigador, lo que según Todorov conforma una estructura dual básica integrada por la *historia del crimen* (lo que sucedió) y la *historia de la investigación* ("lo que se

descubrió"), aunque ambos aspectos son complementarios[151]. Toda la investigación se encamina al descubrimiento del culpable. En *El invierno de Gunter* hay un crimen, y en cierta medida la historia de su ejecución, pero la trama de la investigación no existe. No hay personas interesadas en su esclarecimiento, y Gunter, el personaje que podría estar más próximo a la figura del investigador, no tiene el propósito de averiguar el suceso sino de liberar de la prisión a su sobrina, lo que entra dentro de la aventura política. Hay un elemento criminal central, pero la obra no presenta las suficientes características de la novela policíaca para poder considerarla dentro de este subgénero. Sin embargo, el crimen cometido determina el desarrollo del resto de las tramas y las actitudes de los personajes. Marcos elude la investigación para centrarse en el aspecto político, pero los motivos policíacos se resumen en la indagación de los móviles del asesinato del brigadier, lo que vislumbra la influencia de la llamada paraliteratura.

2) **Temática pop y juvenil**. Los elementos de la cultura popular juvenil también forman parte del argumento de la novela y en su aparición también se contempla la influencia de la paraliteratura en el autor. Juan Manuel Marcos la escribió cuando era muy joven, por lo que refleja buena parte de este mundo. Los hijos de Evaristo Sarría-Quiroga simbolizan el espíritu de la rebeldía juvenil contra lo tradicional, sobre todo contra la figura del padre esclavizador. Su rebeldía, como la de otros personajes, también es social: a pesar de su familia tradicional, piensan en contra de la dictadura, pero es en la libertad sexual donde se encuentra el núcleo de su

[151]Tzvetan TODOROV: "Les catégories du récit littéraire". París, *Communications* 8 (1966), pp. 125-151.

rebeldía. Alberto se enamora de Soledad y anuncia a su padre que quiere casarse con ella, presentándosela como una estudiante y masajista no profesional en una sauna donde acuden especialmente militares maduros, nunca como sobrina del presidente del Banco Mundial, dato que desconoce. Verónica, por otra parte, se masturba, tiene escarceos sexuales con el joven Chipi, pero también mantiene relaciones lésbicas con Soledad. Verónica representa la figura de la adolescente idealista que defiende el amor libre, concebido como expresión más sublime de la libertad, especialmente de la femenina. Más adelante Alberto, Verónica y Soledad practican varios *ménages a trois*. El mantener relaciones sexuales ilícitas y heterogéneas, es una forma de rebelión contra el concepto tradicional familiar que les ha impuesto el padre. Además, los jóvenes consumen droga, beben cerveza, leen poesía, tocan la guitarra, ojean revistas como *Interviú*, adoptan tics de ídolos de la imagen como Marlon Brando, y oyen música pop. Sus habitaciones están llenas de carteles pornográficos y banderines deportivos. En este sentido, dominan los numerosos elementos de la cultura *pop* y de masas en el discurso. Aparecen personajes del cómic y del dibujo animado televisivo como *Los Picapiedra*, hamburgueserías norteamericanas como el *Burger's King*, referencias cinematográficas de películas como *Lo que el viento se llevó*, *Los diez mandamientos*, locales como el *World Trade Center*, *pubs*, marcas comerciales como Volvo y Parker, y música de jazz de Charlie Parker, con la que Marcos evoca a Julio Cortázar. La acción se sitúa en el mundo moderno tecnificado: aparecen aviones, coches, máquinas, televisiones, tocadiscos, radio-relojes, etc. La novela contiene elementos del pop, de la

cultura y la vida juvenil, y de los subgéneros de masas, de la literatura de consumo, rompiendo los esquemas de la novela centrada en el tema local para extenderse hacia el mundo moderno actual.

3) **Trama política.** El argumento de la novela incluye constantes referencias a los acontecimientos políticos de América del Sur. El hecho de ubicar los acontecimientos narrados en la última dictadura Argentina, coincidente en el tiempo del relato con los últimos años de la de Stroessner, y concretamente durante la guerra de las Malvinas, sugiere de por sí una serie de connotaciones políticas. Sin embargo, cuanto más avanza el argumento, la política va teniendo más importancia en la novela, sobre todo la denuncia de la corrupción política. Marcos evoca también temas propios de la política paraguaya: la corrupción institucionalizada, la violencia de la dictadura de Stroessner, el contrabando, el poder del arma de caballería, y la semblanza entre el general González -trasunto del general Rodríguez, consuegro y hombre de confianza de Stroessner entonces, hasta que lo derrocó-, y referencias históricas a la labor de los jesuitas y, sobre todo, a los obispos de esta orden que se apartan de la ortodoxia vaticana. También alude Marcos a aspectos de la política de otros países como el régimen franquista español, las dictaduras latinoamericanas y el poder financiero que establece las pautas de los gobiernos de los países.

El narrador introduce reflexiones políticas teóricas en algunos episodios de la obra. Hay disquisiciones sobre el marxismo, los métodos políticos, la influencia de la banca internacional, la tortura como recurso inquisitorial de las

dictaduras y el gran capitalismo financiero que estrangula cualquier política latinoamericana que pretende ser independiente. Además, los intentos de Gunter por salvar a su sobrina le provocan amenazas políticas: no violentas, sino con el método del aplastamiento financiero que ahogaría al país. De esta forma, Marcos, además de cuestionar la violencia de las dictaduras latinoamericanas, plantea también el tema de la alta política mundial, en la que domina el mundo de las finanzas. También unifica la política occidental capitalista con la de las dictaduras comunistas del este de Europa en la escena en que Gunter acude a Rumanía y describe el régimen de Ceaucescu. Sin embargo, este elemento político es tangencial, porque es consecuencia del argumento en sí, y no un planteamiento apriorístico que ocupe el plano central del mensaje del contenido. Marcos pretende denunciar las tramas oscuras del alto poder mundial, distintas a las que una sociedad que pretende ser democrática ha de tener, y bastante desconocidas para las masas. En suma, existe un elemento temático político en la novela que enlaza lo puramente local con lo universal porque los problemas nacionales.

4) **Universalismo.** El discurso textual revela la comunión de las culturas universales en el mundo actual y la globalización de las mentalidades. No hay una posición de privilegio de mitos ancestrales guaraníes, pero el narrador los incluye y llega a reflexionar sobre ellos, de la misma forma que lo hace con elementos de la cultura moderna y popular, o con la política, en la que conecta a Marx con Stroessner, y al Che Guevara con Elisa Lynch, la concubina del mariscal López; los mitos de la historia universal con los de la nacional, lo que supone la

vindicación de mayor universalidad en el Paraguay. Por otra parte globaliza las historias nacionales, y emparenta algunas como las de los países del Cono Sur con las de otros como España y Estados Unidos, lo que contribuye a combatir la idea nacionalista y restringida de las perspectivas tradicionales de evaluación de la historia paraguaya. El mismo origen de Gunter es fruto del moderno mestizaje paraguayo: es hijo de emigrantes alemanes, "aquellos bávaros trasplantados a la jungla", lo que fue para él un primer signo del mestizaje cultural que impera en el mundo actual. Mezcla discursos sobre mitos guaraníes con otros sobre la mitografía contemporánea y *pop*; transciende la vida actual hasta enfrentarla al pasado tradicional, y establece la irreconcibiabilidad de ambos mundos; e intercala discursos localistas con universalistas. Aunque el argumento principal de la novela se localiza en Corrientes, encontramos escenas en paralelo situadas en Madrid, en París -Eliza evoca los paseos de Cortázar en la capital francesa-, y en ciudades de los Estados Unidos y Paraguay. Marcos defiende la globalidad de la cultura, lo que contrarresta el discurso nacionalista paraguayo, y la primacía de lo universal en el mundo de hoy en día, hecho favorecido por la facilidad de comunicaciones y los *mass media*; de la misma forma, interconecta la cultura intelectual con la popular con la aparición de deportistas como Nadia Comaneci, y actores de televisión y cine como Bob Hope o Marlon Brando; en los diálogos de los jóvenes, donde se mezclan la reflexión sobre filósofos con la música pop o folklórica, incluso populares españoles como Carmen Sevilla y la cultura audiovisual. Marcos combate el empeño del régimen de Stroessner

por mantener aislado el país, cuando ya no existen fronteras culturales en la actualidad.

Uniendo estas referencias a los personajes, podemos argumentar que la novela refleja el mito de la modernización, visible en los procesos de cambios de mentalidad de los personajes y en el papel jugado por las élites políticas en la configuración de la sociedad y en el mundo de las formas de vida cotidianas, mezclando elementos ancestrales y modernos, como medio de integración social de las identidades individuales escindidas, e ironizando sobre el pasado glorioso y la modernidad que llega esporádicamente a Latinoamérica; el movimiento entre lo conservador y lo progresista. Con ello, Marcos sintetiza también la discontinuidad y la inestabilidad, bajo una apariencia de férreo orden, de la vida social contemporánea, sita entre los movimientos pendulares de la historia y la aculturación nacional a la que lleva el mundo actual, lo que es una reivindicación de la necesidad de abandono del ensimismamiento paraguayo. Pero también la novela es una muestra de las tensiones entre el pensamiento moderno de claro signo europeo y el paraguayo tradicional, de la misma forma que enfrenta el mundo tradicional que ha heredado con el universo que se encuentra en las ciudades del extranjero donde ha vivido el autor.

La novela es también una reflexión sobre las raíces históricas y míticas de la comunidad hispano-guaraní. Marcos revela que hay una necesidad de romper con la historia heredada porque es falsa y está contaminada de revisionismo, a la que combate con frases y opiniones llenas de dureza como la de que Sarmiento fue el "primer mono proyanqui argentino, que murió

exiliado en un naranjo no sin antes gritar que era Inglaterra la madre del borrego y la barbarie el tigre"[152]. Así, el autor participa de la irreverencia hacia la historia, junto a otros escritores contemporáneos de su país como Guido Rodríguez Alcalá, y desenmascara su carácter mítico e inalterable. Para ello se vale, además de la temática, de la escritura automática, lo que es un signo iconoclasta, en las citas históricas que son signos de la rebeldía del autor contra el pasado paraguayo marcado por la violencia de sus dirigentes políticos, como el siguiente fragmento en que ironiza el tipo de discurso del dictador de su país:

> Voy a pasar revista a la tormenta. Fusilaré a la muerte, si es preciso. El sargento Kuatí, Real Perö, el teniente Román, Romero, Ríos. ¡Los soldados de antes, esta lucha es de ahora! ¡Los aljibes de entonces, esta sed es de siempre! ¡Que venga Rivarola montado en el relámpago! ¡Y Fariña, por el río secreto de la sangre! Que traiga Talavera su alfabeto de espinas, su código perpetuo, su aguijón implacable, su poesía o su muerte (que son maneras de ser, o ineluctable fábula). ¡Que vengan a morirse de nuevo, los eternos! ¡Que remonten el tiempo lauchones de Coimbra, los sablazos de Bado, el fuego de Humaitá, y Ramona Martínez! ¡Que asuman la defensa, de nuevo, los andrajos, los callos, el machete, el yatagán, el pora, Che la Reina, el verano, la rabia, la tifoidea, el alacrán, la sífilis, el beso, los recuerdos, los magos, los cantores, el arpa, la Guarania, Correa, la palabra! La memoria, cráter colectivo, ilumina sombras, espectros, sueña reclutas, brigadas, mochileros, una mineral infantería de heridas enterradas, el marcial apocalipsis del pombero, la repetición laboriosa de las Furias, la eucaristía bruma donde resisten subconscientes y múltiples los pañuelos del miego, la adarga del coraje, la voluntad de ser, el muro de la vida.[153]

---

[152] *Op. cit.*, p. 29.
[153] *Íbid.*, pp. 37-38.

El rechazo de la historia heredada supone también una refutación de los mitos ancestrales y de la educación recibida. En claridad, hay rechazo del ideal de la grandeza de la raza paraguaya de Natalicio Talavera, e incluso de las ideas que incluía en la revista que fundó, *Cabichu'i* ("La avispa") para animar la moral de los soldados paraguayos durante la Guerra de la Triple Alianza. Demuestra la necesidad de no anclarse en el folklore y en el pasado, y acercarse a una sociedad de mitos universales. La necesidad de rebatir la historia no solamente aparece en el discurso directo, consciente o inconsciente de los personajes, sino también en las apariciones del narrador omnisciente:

> El coronel Alejandrino Sarriá-Quiroga simbolizaba en esos años de mediocridad y degradación una perdida combinación quijotesca de gloria y altruísmo.[154]

Hay discursos culturales que se interfieren y la música ejerce un papel de ordenador del espacio vacío de la cultura en el ser humano. Los personajes suelen manifestar la necesidad de romper también los moldes impuestos en la música clásica, sobre todo Eliza Lynch cuando cita que es costumbre escuchar *La primavera* de Vivaldi, pero prefiere cualquier otro movimiento de la obra, sobre todo *El otoño*, el opuesto a aquél. Sin embargo, estos elementos no constituyen el tema primordial de la novela; aparecen inmersos en el discurso irrumpiendo de forma repentina. Por eso no es una novela monotemática, sino pluritemática; su discurso no defiende la modernidad, sino que la describe, lo que ya es cuestionarla de por sí.

---

[154] *Íbid.*, p 157.

5) **Elementos de la novela amorosa folletinesca.** Se centran especialmente en el enfrentamiento de Evaristo Sarriá-Quiroga y su hijo Alberto que se produce cuando éste le comunica que desea contraer matrimonio con una mujer que rechaza el padre, lo que es un argumento propio de la subliteratura romántica sentimental. Así, Alberto y Soledad son dos jóvenes tímidos en un mundo caracterizado por la incomprensión de los mayores, y sus dificultades provienen de las negativas del adulto a respetar sus inquietudes, como en el folletín y en la novela juvenil de problemática amorosa.

6) **Rasgos de la novela erótica.** El narrador reproduce escenas eróticas que se apartan de la simple descripción de la relación sexual entre un hombre y una mujer, para pasar a describir situaciones sexuales transgresoras que conectan un deseo de los personajes por transgredir el orden moral social imperante, como masturbaciones femeninas, un adulterio, relaciones lésbicas y a trío de un hombre y dos mujeres. Estas escenas suelen evadir cualquier descripción pornográfica; se centran en las descripciones sensuales y en lirismo de las sensaciones de los personajes.

7) **Rasgos autobiográficos dispersos en los personajes.** Marcos incluye en *El invierno de Gunter* sucesos que se inspiran en sus vivencias, lo que se puede observar sobre todo en las alusiones a las ciudades que conoce. Sus personajes ejercen oficios como el de profesor -la que ocupaba Marcos mientras escribía la novela–, sus lecturas preferidas, y en general su visión personal del mundo como un ente caótico difícil de escrutar.

El despliegue de ideas de Bajtín.

Ya hemos advertido la preferencia teórica de Marcos por Bajtín. Ello se traduce en la práctica en *El invierno de Gunter*, donde es evidente el dialogismo traspasado a la acción. Los diálogos y discursos del narrador se caracterizan por el pluritematismo: plantean temas metafísicos, religiosos, literarios y artísticos, políticos y existenciales. Y esta relación dialógica es intralingüística, y además está lejos de ser una síntesis que pretenda la resolución de los problemas que se debaten, sino que adquiere la función de apoyar y examinar la exterioridad del mundo y su heterogeneidad de unas voces en relación con otras. La heteroglosia caracteriza el texto: se ensamblan discursos de todo tipo y en cualquier registro lingüístico –coloquial, culto, íntimo, externo y polifuncional–. Aparecen frases en inglés y en guaraní entremezcladas con el discurso en español, y elementos de culturas y mentalidades distintas. Su fin es mostrar la condición pluricultural del mundo y la interferencia de culturas en la sociedad contemporánea. El pensamiento de los personajes que aparecen no es lineal, porque todos ellos tienen una personalidad propia que los hace diferentes de los otros, pero en conjunto forman una microsociedad de seres con problemas semejantes en el fondo, aunque distintos en la forma. La relatividad del discurso demuestra la condición postmoderna de la novela, en la que todos sus elementos no están sujetos a un estilo concreto y a un mundo único en el que se desenvuelven los personajes. Éstos no formulan verdades absolutas, sino parciales, procedentes de sus conciencias individuales, para deshistorizar el discurso y privilegiar una verdad impersonal. De hecho, no se sabe realmente quién mata al brigadier Larraín,

lo que deja de ser importante en la novela en beneficio de la historia personal de cada individuo.

Los personajes presentan el agotamiento de sus discursos, caóticos y confusos como su mundo interior. La decadencia de la sociedad difuminada en apariencias que ocultan la falta de ética, conduce a los personajes a su propia destrucción, ya a la muerte, ya a la caída en la mediocridad. Las muertes simultáneas de Larraín y la de Alberto, simbolizan la defunción de un tiempo pasado y la degradación de los jóvenes por la alienación que padecen. Estos personajes adoptan posturas propias del protagonista de la novela de la postmodernidad: nihilismo, anarquía, silencio interior liberado en la escritura, androginia, cierta esquizofrenia, afinidad a la otredad e indeterminación. Por otra parte, Gunter simboliza la memoria universal cuando desata sus recuerdos y vivencias en el norte y en el sur de América, emparentando ambos mundos tan distintos en sí.

La intertextualidad es uno de los elementos técnicos y temáticos que caracterizan la novela. Juan Manuel Marcos, como profesor y experto en literatura, realiza una introspección en conceptos y reflexiones literarias. Asume diversas posiciones estéticas, tanto en las citas de autores literarios como en su propio discurso, acordes siempre con los diversos registros y tipos de discurso que utiliza en la narración. Las citas de otros autores que aparecen en la novela son de dos tipos: las que indican el autor, y las anónimas que Marcos transcribe sin especificar su procedencia, al modo ensayístico, aunque el lector formado puede adivinarlas. Indicándolo, cita versos de Verlaine, José Hernández, Cernuda y Rimbaud, entre otros muchos

autores. A veces Marcos incluye una nota a pie de página para citar la procedencia del texto, como ocurre en el primer capítulo de la primera parte, en la larga explicación del mito guaraní de la tierra sin mal, sobre el que transcribe un texto de Pierre Clastres, denotando su formación científica. Sin especificar el autor, llega a recrear la cita original hasta transformarla en propia, lo que revela su defensa de la posibilidad de transformar lo clásico, lo ya fijado en la historia de la literatura. En este sentido, transforma los célebres versos de Federico García Lorca con sentido lúdico y transgresor: "y yo me lo llevé al río, creyendo que era mozuelo, pero tenía potencia"[155]. El discurso es igual de irreverente con la literatura como con la historia.

Juan Manuel Marcos rinde homenaje a autores de su preferencia. Eliza Lynch, la esposa de Gunter, y Toto Azuaga son profesores de literatura. La primera realizó su tesis doctoral sobre Góngora, aunque prefiera a Antonio Machado, en particular sobre el tema del tiempo en su poesía. Marcos mantiene su debilidad personal por el poeta sevillano. Cita, asimismo, numerosas obras y autores de su preferencia: Hemingway, el poema "El viaje definitivo" de Juan Ramón Jiménez, Orwell, Whitman, Ibsen, Larra, Rousseau, San Agustín, René Char, Saul Bellow o Cesare Pavese. Por otra parte, el narrador dialoga con pensamientos filosóficos de Hegel, de Marx o del mismo Borges.

También reflexiona sobre temas literarios como el carácter poético de la *Biblia* y el sentido de la tragedia griega en la vida y en la literatura contemporánea. A veces, como hace con

[155] *Íbid.*, p. 27.

la música, hay una crítica al público, porque aunque no entienda la letra –a veces estúpida–, prefiera la letra cantada en inglés, escuchar una tragedia en un idioma que desconoce, lo que es una alusión clara al snobismo cultural. En este mismo sentido, Verónica comenta que Soledad siempre rechazó el *establishment* cultural donde el autobombo, las rencillas y los elogios pagados con elogios junto a la mediocre creación y la escuálida formación ideológica constituyen la frustración más patética, lo que es una clara referencia al ambiente literario paraguayo. Además, mientras el autor escribía la obra tradujo *El diciembre del decano* de Saul Bellow, y el estilo de la confusión del personaje de este autor se impregna en algunas páginas de la novela, de la misma forma que la intriga policíaca y la inclusión del asesinato después de haber presentado y articulado todos los personajes de la novela, están influidas por sus lecturas de Agatha Christie. A veces recrea frases hechas introduciendo personajes literarios, como "todos fueron Walt Whitman"[156]. Incluso sugiere el parentesco entre autores reales, como su compatriota René Dávalos –poeta de la generación de Marcos fallecido en plena juventud, por lo que la cita le rinde homenaje–, con otros ficticios como el de **Pierre Menard, autor del Quijote** de Borges:

> Aquí amanece el eco de una extraña tristeza, y las pálidas construcciones del alma me tiemblan en la sangre (René Dávalos, versión Menard).[157]

La metaficción, como hemos visto, la reflexión genérica sobre la literatura es índice de la modernidad de la obra de

---

[156] *Íbid.*, p. 27.

Marcos, y en Paraguay de revolución literaria, porque hasta entonces el experimentalismo solamente se había podido encontrar en pocas obras anteriores.

La preocupación por el lenguaje.

El logocentrismo del discurso radicaliza la acción en una sucesión de discursos de diferente índole. Hay discursos en paralelo y lenguajes mezclados, y una polifuncionalidad de los registros utilizados, con alternancia de palabras cultas con coloquiales, tecnicismos y vulgarismos. Mientras Toto Azuaga explica el sentido del mito guaraní de la tierra sin mal, el discurso se ve interferido por paréntesis que incluyen el pensamiento que discurre por la mente del profesor, que es el recuerdo de Eliza:

> La gente llegaba hasta alfombrar con hojas su camino de acceso a la población. (*You really are horny. I can see that by the size of your prick*, había dicho Eliza). Los karaí jamás eran considerados como enemigos.[158]

En este sentido, la distribución de la última parte de la novela es original: en paralelo, dentro de cada capítulo, se alterna el discurso del diario de Soledad que Verónica ha debido encontrar (en letra cursiva), con el discurso narrativo de Gunter, en búsqueda de la salvación de aquélla. Cada parte del diario de Soledad comienza con una cita de un autor literario, y es un ejemplo perfecto del discurso interior cargado de lirismo de la novela, además de mostrar su sufrimiento y la insignificancia de su vida. No se trata de una inclusión de discursos alternativa y anárquica, sino la puesta en orden del pensamiento último de Soledad, con el

---

[157] *Íbid*., p. 31.

descubrimiento de lo ocurrido y de su salvación. Dentro del discurso también se incluyen preguntas de exámenes de tipo test, en mayúsculas, poemas, fragmentos de frases encadenadas sin puntuación, discursos con reticencia, exclamativos, interrogativos, fragmentos morosos frente a otros dinámicos, diálogos pausados y rápidos, intersección del discurso en inglés y en castellano, la aparición del discurso periodístico, del científico, y del publicitario, lo que sumado a la estructura circular de la obra, le otorgan esta condición. También destaca el empleo del monólogo interior para mostrar el mundo mental confuso de los personajes.

Otros aspectos de la novela.

La localización de la novela enfrenta el mundo tecnificado de Occidente con el paraguayo-argentino dominado por el retraso que infligen las dictaduras. La ubicación del punto central del argumento en Corrientes, ciudad argentina en la frontera con Paraguay, es un subterfugio del autor para evitar las referencias directas al Paraguay de la dictadura, pero no elude el paralelismo existente entre la política paraguaya y la argentina.

Las coincidencias son una de las claves de la novela. Juan Manuel Marcos cree que las coincidencias del destino determinan la vida de las personas, siendo este aspecto uno de los rasgos borgianos más perceptibles de *El invierno de Gunter*. A pesar de que advierte que cualquier referencia real de los personajes de la obra es casualidad, es cierto que es demasiado coincidente, y un factor estético determinante, el que el general de caballería Gutiérrez recuerde al general paraguayo Rodríguez.

---

[158] *Íbid.*, p. 10.

También es "casual", aunque en el fondo se esconda la denuncia de uno de los momentos más trágicos de la historia argentina reciente, que la acción principal transcurra durante la guerra de las Malvinas. El que la mujer de Gunter se llame Eliza Lynch, como la concubina de Francisco Solano López, es simbólico: ella es la mujer anglosajona de un hombre de origen paraguayo con el que se casa en los Estados Unidos, de la misma forma que madame Lynch era una irlandesa que se comprometió con López cuando éste convivía en las cortes europeas. Y Gunter, el esposo, igual que López fracasó en la guerra, no conseguirá hacer realidad su intento de rescatar al único vástago natural que queda en su familia, Soledad. Otra casualidad es la existencia del doble padre Marcelino, delatada cuando Alberto envenena a uno de ellos, y sin embargo le sustituye su hermano gemelo, su sosias, sin que se altere la vida cotidiana. Otras veces la coincidencia surge de la asociación mental de un personaje; Eliza compara a Verónica con la gimnasta Nadia Comaneci, pero en rubia. También es otra coincidencia la semejanza entre la obra de O'Neill y las tragedias de Esquilo, y que el general Gutiérrez sea directivo de un equipo de fútbol en Corrientes, el Cerro, que tiene el mismo nombre que el equipo del Barrio Obrero de Asunción.

Hay incluso referencias coincidentes en las que se oculta el nombre al que parece aludir, como la del equipo científico de jesuitas europeos encabezados por un arqueólogo catalán, lo que es una clara alusión al mallorquín Bartolomeu Melià, el difusor e investigador de la cultura guaraní residente en Paraguay.

Las referencias textuales basadas en detalles autobiográficos a las que hemos aludido, subrayan la actitud de los personajes. La experiencia de Marcos en los Estados Unidos, especialmente la de profesor, se transcribe especialmente en el personaje de Eliza Lynch, quien es de Pittsburgh, vive en Washington y enseña en Maryland. También refleja en este personaje su vida en Madrid, y las costumbres que adquirió allí durante su estancia. Por otra parte, las transcripciones y las reflexiones literarias y el hecho de que Eliza Lynch sea profesora de literatura se debe a su experiencia como tal en Estados Unidos, pero además este personaje llega a reflexionar sobre la labor del profesor de literatura. En realidad, lo que Marcos realiza es una reflexión personal casi ensayística sobre la utilidad de la literatura por medio del personaje.

La obra presenta una gran cantidad de recursos *roabastianos*. Es notable la influencia de este autor, al que Marcos ha estudiado con gran profundidad. Están inspirados en los juegos de palabras como "re-velaron", "Caídos del Valle de la muerte" (27), el uso *borgiano* de los paréntesis, la inclusión de mayúsculas en transcripciones de palabras de personajes ausentes, y el cruce de la transcripción de citas literalmente copiadas con el discurso narrativo. Incluso hay una referencia a uno de sus relatos de *El trueno entre las hojas* cuando Gunter encuentra a un "viejo señor obispo". La complejidad estructural y la incursión de diversos narradores nos llevan a pensar en cierta influencia de *Yo, el Supremo*, lo que se observa también en el tema de la irreverencia ante el discurso histórico heredado. Además hay una obvia influencia de

Roa en la siguiente reflexión sobre la escritura y su complejidad, muy semejante a algunas de *Yo el Supremo*:

> Se ha dilatado tanto ese itinerario por La Palabra, ese oficio criptográfico, desde su vida en celo, entre esdrújulas y diptongos, en la vigilia torrencial del Seminario. Recuerda sus secretos desafíos (asaltados de voces), las zancadillas de la gramática, la humildad del diccionario, la castidad del borrón, y por fin la obediencia del latinajo impreso, aquel adjetivo con olor a tinta, aquella coma esencial que postró en coma el tipógrafo, la pólvora pastoral en la primera plana, lomo de gato parroquial.[159]

Existe también una coincidencia con Roa en la valoración de los mitos. El del tigre justiciero, unido a la misteriosa máscara del teatro, del asesino del brigadier, es el reflejo del mito colectivo: de la sombra inexplicable para una mentalidad racional que sin embargo algunos creen ver. El mito es un proceso mental, y sólo el hombre puede combatirlo hoy en día con la inteligencia racional, pero no con la sustitución por otros mitos modernos.

Estas mitologías aparecen entrelazadas: en la narración es posible contemplar la aparición de mitos guaraníes y paraguayos, clásicos y modernos, lo que es una muestra de la universalidad de la cultura. Esto sirve para reivindicar la dignidad latinoamericana, lo que significa creer de forma esperanzada en la esperanza de América:

> Mañana seremos una América libre y unida. Lope tiempo que América entera protestó con su débil palabra. Lope tiempo que vino el comercio a cambiarnos el ritmo y la cara. Lope tiempo que vino la espada con su filo banquero y podrido. Lope tiempo que el sol se hizo mierda con la muerte, la muerte y la muerte.[160]

---

[159] *Íbid*., p. 37.
[160] *Íbid*., p. 229.

El misterioso crimen queda sin resolución final. Así, la obra se resuelve con ambigüedad; y el invierno que invade a los personajes es una metáfora de la época en que viven los países del Cono Sur durante los años en que se desarrolla la acción.

En conclusión, *El invierno de Gunter* es una obra donde se aprecia la mezcla de géneros que caracteriza a la narrativa universal experimental del último tercio de nuestro siglo. La novela se enmarca en los postulados de la postmodernidad: hay un cuestionamiento de la historia y de los mitos impuestos, y no hay una clara distinción entre la trama policial y el resto de los argumentos que se suscriben, especialmente el político. Con ella, Juan Manuel Marcos incorpora, como otros autores, a la narrativa paraguaya a las corrientes y a los estilos que dominan en la literatura contemporánea universal. La novela revela una riqueza temática y estilística que, hasta 1987, el año de su publicación, había sido difícil de encontrar en su país, y que la temática local es extrapolable a la universal. Por estas razones, *El invierno de Gunter* representa uno de los primeros acercamientos de la novela paraguaya a la postmodernidad literaria, y un ejercicio práctico de la crítica literaria *bajtiniana* de la que Marcos se impregnó mientras fue profesor en los Estados Unidos.

1.4. LUIS HERNÁEZ: LA TRANSFORMACIÓN DEL RELATO TRADICIONAL PARAGUAYO.

Luis Hernáez es uno de los novelistas paraguayos actuales más importantes. Ha publicado dos novelas: *El destino, el barro y la coneja* (1989) y *Donde ladrón no llega* (1996), aunque tiene escritas otras que aún están inéditas como *Levadura y mostaza*. *El destino, el barro y la coneja*, premiada como mejor novela paraguaya del año 1990, recoge la historia de una saga familiar a lo largo de tres generaciones[161]. Su diversidad formal sirve para descubrir progresivamente, al modo de la novela de intriga, las grandezas y miserias de unos seres sumidos en un ambiente de odios, amores y pasiones humanas; en un mundo donde los personajes se encuentran incómodos por la preponderancia de los instintos en la personalidad de los conciudadanos. El título hace referencia a la cita inicial de la novela, "...obra de mala arcilla, mi semejante y mi hermano", extraída de *El mandarín* de Eça de Queiroz. Esta frase resume lo que el autor quiere sintetizar del mundo que desarrolla: los conflictos de los seres humanos surgen cuando éstos están hechos de "mala arcilla", del odio escondido durante un tiempo. La coneja, figuradamente mujer que da a luz muy a menudo, es la hembra que todos desean y con la que establecen sus relaciones sexuales en la novela. Es un determinismo favorecido por la situación del ambiente familiar y social que acaba engendrando violencia. Hernáez retrata a los personajes con profundidad para demostrar que los hombres hacen prevalecer el sentimiento sobre la razón

[161]Luis HERNÁEZ: *El destino, el barro y la coneja*. Asunción, RP Ediciones, 1990.

cuando surgen los conflictos. La violencia ha hecho degenerar sus relaciones, más propias de los animales que de seres racionales. Así, es una novela de la violencia intrínseca del mundo paraguayo, que alcanza tanto al ámbito de la vida común como al de la política.

El comienzo de la novela es original: se trata de una redacción de Fermín Pereira en quinto grado del ciclo escolar. En ella recoge una leyenda moral que surge del folklore. Es la historia de un terrateniente que niega un préstamo de dinero a un peón, pero éste acaba salvando al hijo de aquél cuando estaba ahogándose en el agua. De esta forma, el peón renuncia a la recompensa económica que quiere darle el patrón, enseñándole que en la vida hay que saber ser agradecido y también perdonar. Como se observa, desde el principio se establece la diferencia social que existe y que genera los actos de injusticia.

Pero sorprendentemente, en el siguiente apartado la narración aparece en primera persona. La acción se sitúa en la época del caudillismo descontrolado de las dos primeras décadas de nuestro siglo. La primera escena sintetiza el ambiente de toda la obra: los personajes viven aislados sin encontrar otra diversión que el sexo o el beneficio económico; es decir, se comportan como verdaderos animales porque viven en un ambiente en el que para subsistir han de comportarse de esta forma y desarrollar el instinto. Varios hombres tienen relaciones sexuales con Marina, mujer marcada por su origen familiar. Ella es la hija de una mujer culpable de la muerte de Quiñónez, una mezcla de caudillo y de bandolero que acaba siendo perseguido después de una revolución, y que finalmente cae por una traición.. La novela va contando la historia de Quiñónez y de

Pereira, quien acaba convirtiéndose en su enemigo, sobre todo en las conversaciones de Don Mareco, dueño de un almacén de bebida y tutor de Marina, con otros personajes. La segunda parte de la obra de la obra son capítulos con ideas expuestas en esquema en los que el nieto de Quiñónez trata de reconstruir lo que realmente ha ocurrido a lo largo de tres generaciones desde la de su abuelo. Estos esquemas unifican la compleja historia, cuyos antecedentes forman la primera parte, para ofrecer la resolución final del conflicto. A su vez, demuestran que en una sociedad rígida como la paraguaya los descendientes cargan durante toda su vida con las faltas de sus antecesores. En sí, es este personaje quien reconstruye la historia con el fin de rescatar del olvido a su padre, Agustín.

Los personajes se rigen por el determinismo; creen en la influencia de la familia en la personalidad de cada uno de ellos y siempre se juzgan por su ascendencia. De las relaciones violentas entre personas de distinto origen familiar surge el conflicto y el machismo se constituye en soporte de los actos. Los hombres de la primera parte se pelean por Marina, la coneja, pero también por satisfacer sus deseos materiales. En todo momento, se va sabiendo el desenlace de la vida de los personajes, pero no los motivos que producen los actos, hasta que al final Marcos los ordena.

Una de los principales logros de la obra es la brillantez de la oralidad del discurso. Las frases se encadenan directamente y con pausas prolongadas, puntos o punto y coma. Abundan las exclamaciones, las interrogaciones y los puntos suspensivos como instrumentos de reproducción fiel de las palabras que los personajes pronuncian. Su estructura es

polisintética y los pensamientos de los personajes surgen de forma automática. El empleo de diversas voces y de diferentes recursos como el diálogo exclusivo del narrador con el personaje tiene el sentido de ofrecer una visión plural del odio mutuo de los individuos, sin que el autor tome partido por uno de ellos. Con Luis Hernáez la novela paraguaya abandona el maniqueísmo que la había caracterizado cuando se trataba el tema de la violencia social, porque para él se encuentra instalada en la médula de los personajes y no surge de un conflicto social y concreto, como en el caso de Roa Bastos, sino de las entrañas de los hombres y de las pequeñas historias de familia que forman el sustrato de la mentalidad paraguaya. La violencia y las pasiones proceden del interior de los personajes y del lenguaje, porque son la máxima expresión del individuo paraguayo.

El narrador entra en la mente de los personajes empleando diversos tipos de monólogos. En este sentido, destacan los apartados donde don Mareco dialoga con el narrador porque constituyen la verdadera explicación de la trama. Éstos narran los acontecimientos que ocurren y dan sentido a los motivos que justifican los actos de los personajes. En el primero de ellos, que corresponde al tercer apartado, don Mareco revela el origen de Marina, la muchacha que sufre la persecución sexual de los personajes: él adoptó a esa mujer humilde porque su esposa le insistió que lo hiciera. Marina es la hija de un entregador, un perseguidor de forajidos, y de una mujer que fue culpable de que mataran a Quiñónez para proteger a su hombre.

La entrevista del narrador con don Mareco de la primera parte de la novela se constituye como el motivo central que

revela el origen de los conflictos de los personajes. Este personaje revela que todos los enfrentamientos parten de la época de la revolución del 47, después de que Quiñónez formara un grupo con gente procedente de ambos bandos. Quiñónez fue apresado después de este conflicto. Pereira, su enemigo, se venga de los forajidos porque éstos le carnean un animal para comer después de que la madre de Marina los delatara. La banda se dispersó después de este suceso. El conflicto de la primera parte se resuelve casi al principio porque al autor lo que le importa es indagar en las relaciones entre Pereira y Quiñónez para establecer las causas de sus violentos conflictos. La enemistad entre ambos es trascendental y sobrepasa cualquier disputa habitual. Y Marina, la hija, hereda el odio que se engendró sobre su madre, porque el odio se transmite en el pueblo de generación a generación y se perpetúa en toda la estirpe sin que algún miembro de ella pueda evitar padecerlo en sus entrañas.

Según el testimonio de don Mareco, el bandido Quiñónez no era un mal hombre y solamente mataba cuando lo amenazaban, como ocurre cuando mata a los hermanos Florentín. De ello se desprende que la violencia surge de las entrañas del pueblo y resulta el método habitual de solventar las diferencias personales. Don Mareco parece que toma partido en un principio por Quiñónez, pero posteriormente revela al narrador que no es verdad, porque Quiñónez no fue ningún santo, como tampoco lo es Pereira, el ser que más odia. Formalmente, el narrador anónimo en un principio, pero que en la segunda parte se revela que se trata del ingeniero Marcos, pregunta y don Mareco contesta en un diálogo directo. Las palabras del narrador están en cursiva

y a veces se introducen acotaciones entre paréntesis que aportan teatralidad al texto. Por ello, el lenguaje no se limita a reproducir la oralidad sino también los gestos de los personajes, más que con intención de teatralidad, con la de buscar la manera más fiel de presentar en la novela el mundo exterior, lo que da pie al experimento formal.

De todo ello se desprende que la estructura de la obra en dos partes comprende dos versiones distintas de la valoración del personaje de Quiñónez: una primera de un defensor, a pesar de sus reparos, y otra, la segunda, en la que un enemigo manifiesta su versión de los acontecimientos. De esta forma, el ingeniero Marcos puede recabar la información necesaria para que el lector pueda establezca su opinión acerca de los acontecimientos, lo que acerca a la obra a la condición de *opera aperta* tal como la define Umberto Eco. Se ponen en entredicho así las versiones siempre interesadas y subjetivas de unos acontecimientos porque están marcadas por los sentimientos egocéntricos, y se propone de esta forma deslegitimar las interpretaciones supuestamente rigurosas de la intrahistoria. Sin embargo, el narrador no ofrece soluciones, sino una vía en perspectiva para que el lector interprete los hechos, cerrando el círculo de las posibles visiones subjetivas sin caer en la parcialidad.

Una de las causas de que germine la violencia es el machismo tradicional de los hombres. La mujer queda como un objeto de sus deseos, además de tener un papel social exclusivo de ama de casa. El hombre no permite que la mujer entre en los territorios de sus funciones sociales atribuidas porque la ve como una simiente de maldad, haciendo caso consciente e

inconsciente al pensamiento bíblico. Sin embargo, los conflictos derivados de la relación entre los hombres y las mujeres suelen surgir de la actitud de los hombres, aunque éstos encuentren siempre alguna mujer a quien culpar de sus actitudes perversas. Ese machismo arraigado en la sociedad paraguaya es el móvil de buena parte de los actos humanos, pero al mismo tiempo es invulnerable al tiempo.

Los personajes se encuentran retratados psicológicamente con exhaustividad, y a veces se observa ciertas influencias de Gabriel Casaccia en la profundidad con que el autor los examina. Sus pensamientos están transcritos directamente, sin la mediación del narrador, para dar viveza a los sentimientos. A veces esta expresión de los sentimientos personales trasluce la filosofía de la vida de los personajes, como ocurre en el siguiente fragmento:

> Mi cruz es ese hijo, doña Simeona, me voy a ir de este mundo con un amor muy grande, el que siento por mi hijo, que me hace sufrir, pero por otro lado sin poder personar, ¿sabe?, no puedo. No es posible que la gente pasee por la vida sin mirar alrededor... ¿Sabe lo que me dijo? Tenemos solamente una vida, Adelita, me dijo, y nuestra obligación es vivirla. Señor Santo del Cielo, yo me pregunto: ¿y nosotros qué?[162]

La ruptura del discurso tradicional que caracteriza la novela también es formal: algunos párrafos aparecen dislocados con lo que también responden al ánimo transgresor del autor, que por otra parte no cae en el experimentalismo formal únicamente porque las variaciones de este tipo siempre tienen una relación factual con el discurso:

---

[162] *Íbid*., p. 39.

> ...que siga consumiendo el esfuerzo, la energía y las sonrisas de los que le rodean, que viva como quiera... Usted sabe muy bien que por mí no hablo,
> pero mi hijo querido del alma, esto sólo lo pienso porque los sollozos que no me
> dejan hablar, se va a seguir consumiendo en la hoguera que él encendió.
>
> hablo por ese pobre infeliz inocente que ya nunca va a tener a nadie que lo consuele, yo
> ya no estaré y su padre nunca va a hacer nada por él.[163]

A veces se mezclan las voces narrativas como en la frase "pienso, pensó, que por algo tiene que haber sido el venir a parar acá todas las noches después de cerrarse El Porvenir y después, incluso, habiendo ya dejado de ir a El Porvenir, porque no valía la pena, una de ya no es tonta, y entre estar sola aún estando entre ollas y sartenes..." (p. 49). El discurso en segunda persona es una variante de la primera persona, porque el personaje se refiere siempre a sí mismo, y lo que aporta es una mayor expresividad. Por otra parte, el monólogo narrativizado, subjetivado pero en tercera persona en estilo indirecto libre, permite que los personajes den rienda suelta a sus pensamientos sin presentar la objetividad que en principio creen manifestar.

El tipo de discurso, en cierta medida la estructura, y el empleo de una polifonía de voces recuerda a Juan Rulfo, salvando las enormes distancias con el maestro mexicano, sobre todo el de *Pedro Páramo*, especialmente porque no sabemos quién es el narrador de algunos fragmentos hasta capítulos posteriores. Al final se descubre que algunos fragmentos están

---

[163] *Íbid.*, p. 40.

contados en primera persona por el mismo Agustín, hijo de Quiñónez; otros por miembros de su banda; y algunos reproducen personajes más o menos secundarios, especialmente los que narran mujeres. En general, la interpolación forma parte de los recursos estructurales de la novela, como ocurre en *Pedro Páramo*. También en *El destino, el barro y la coneja* los apartados tienen funcionalidad e incluso autonomía, formando una unidad narrativa, sólo que cortada y situada en un lugar aleatorio de la narración. Y si en la novela de Rulfo había tres series de interpolaciones en la de Hernáez hay otras tantas: la primera que expresa directamente el ambiente de Quiñónez, la segunda la visión de la situación que narra don Mareco y la tercera, que ocupa la segunda parte de la obra, recoge las andanzas de Agustín, el hijo de Quiñónez, y a la vez de Fermín Pereira. De esta forma, las interpolaciones se corresponden con tres generaciones distintas en las que el denominador común es el odio y la violencia.

Hay pocos diálogos directos en la primera parte de la novela, si descontamos el del narrador y don Mareco, pero los que aparecen traducen algún motivo fundamental. Sin embargo, en la segunda parte, el diálogo es la forma habitual de expresar los acontecimientos.

La segunda parte se caracteriza también por la inclusión al principio de un esquema que ordena los acontecimientos narrados en la primera parte. El personaje del ingeniero Marcos, sobrino de Fermín Pereira, se encarga de ello, pero incluye además testimonios, rectificaciones, y anotaciones con asteriscos que ordenan el contenido de la novela y plantean nuevas dudas. En ello se observa la influencia de *Yo el Supremo*

de Augusto Roa Bastos, porque un compilador recoge los diversos testimonios para clarificar un episodio. El compilador de la novela de Hernáez reordena los episodios, añade conclusiones después de sus diálogos con los personajes, y consigue al final clarificar lo que ha sido la confusa historia de sentimientos. Y como en la novela de Roa, hay una fuente no objetiva que motiva que el ingeniero trate de esclarecer los acontecimientos que ocurrieron en la realidad, el libro del licenciado Talavera que narra lo sucedido pero no siempre con objetividad.

El lenguaje, siguiendo el deseo del autor de mostrar unos personajes reales y no sólo verosímiles de la vida del Paraguay, se llena de localismos. El mismo título es indicador de ellos. Son frecuentes los paraguayismos y los usos sintácticos desordenados que reflejan la oralidad. Sin embargo, el autor mantiene un castellano puro, sin interferencias del guaraní, por propia voluntad de estilo. Por otra parte, el espacio físico real aparece disuelto en el curso de los acontecimientos para transformarse en un espacio psicológico. Hernáez establece en la novela una localización etérea, inconcreta, asfixiante como el villorrio de William Faulkner, como se observa en el siguiente párrafo, representativo de la la funcionalidad argumental de las escasas descripciones que aparecen:

> Recostado en la perezosa en la sombra de la galería grande con piso de ladrillos siempre humedecidos y olorosos haciendo un fresco fondo oscuro a los helechos brillantes, muchas veces evoqué la figura de don Pereira en la que había sido su casa y en donde yo esta recibiendo ahora el cobijo que necesitaba.[164]

---

[164] *Íbid.*, p. 79.

A ello se une la intemporalidad de la narración; el autor no ofrece ningún dato que pueda establecer una fecha concreta de localización del relato, aunque en un momento Don Mareco diga que Quiñónez vivió durante la época del caudillaje rural de las revoluciones, de lo que se desprende que la novela abarca un amplio período que va desde principios de siglo hasta la actualidad. De esta forma, Hernáez pretende convertir el episodio de tres generaciones en una metáfora perpetua del desarrollo de las relaciones humanas en su país; de las vivencias del pueblo sometido al rigor de la costumbre y del impulso instintivo como ley reguladora e inalterable de los cauces de su vida.

Pero hay un objeto que pervive entre los personajes: el puñal de Quiñónez. Éste lo deja a don Mareco, quien al final lo entrega a Fermín para que quede como símbolo testimonial de una época de la saga familiar. El puñal de Quiñónez se convierte en el símbolo de la violencia, y, como cita Fermín, en el de "la incomprensión, de la fidelidad, del odio... de tantas cosas estúpidas como ésas", palabras con las que finaliza la novela.

En conclusión, la novela de Luis Hernáez revela la pluralidad estilística y la riqueza narrativa y estructural de la evolución de la narrativa paraguaya contemporánea. En el contexto de la novela paraguaya resulta innovadora y experimental, aunque en otras narrativas del continente no lo sería. Además, sólo ha publicado dos novelas hasta 1995 -aunque ha escrito varias inéditas aún-, pero se percibe como una de las grandes promesas literarias del país porque ha introducido una visión dialógica en su texto, continuando la iniciada por Augusto Roa Bastos, que abre el camino de la adaptación de la

narrativa del país a las corrientes estilísticas del resto del mundo.

En 1996, Hernáez publica una novela histórica: *Donde ladrón no llega*[165]. Se trata de la primera incursión novelesca en el mundo de las reducciones jesuíticas del siglo XVIII, alrededor de la fecha de su expulsión en 1767. Su análisis sobrepasa el período al que dedicamos este trabajo, pero da cuenta de la brillantez y continuidad del novelista. Por el tema e importancia, haremos una mención de la misma en el apartado de la novela histórica.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

[165]Luis HERNÁEZ: *Donde ladrón no llega*. Asunción, El Lector, 1996.

1.5. *HISTORIA(S) DE BABEL* DE JOAQUÍN MORALES: UNA RADIOGRAFÍA DISTINTA DE LA DICTADURA DE STROESSNER.

Joaquín Morales es el pseudónimo con que el poeta Lito Pessolani firma sus obras. Es uno de los autores en activo más jóvenes del Paraguay. Todas sus creaciones tienen un estilo experimental de búsqueda de nuevas formas de expresión, estructuras innovadoras y de ruptura con las convenciones tradicionales de los géneros. En 1992 publica la novela *Historia(s) de Babel*, que es una buena muestra de su estilo individual que busca nuevos mecanismos lingüísticos polidiscursivos[166].

La novela fue escrita en 1986, antes de la caída de Stroessner. Sin embargo no fue publicada hasta 1992, a raíz de haber ganado el "Premio V Centenario" del Instituto de Cooperación Iberoamericana en Paraguay en ese mismo año, en una versión final diferente a la escrita en principio. Generalmente se considera que *Historia(s) de Babel* es una novela de la dictadura de Stroessner, lo que el autor con acierto no niega pero tampoco admite completamente. Básicamente está ambientada en la dictadura, pero Pessolani realiza una mezcolanza de tiempos diversos de la historia paraguaya para darle una dimensión global. En efecto, la novela tiene referencias temáticas explícitas a la dictadura –los personajes son prebostes del régimen, se denuncia la violencia y la tortura, etc.–; pero también hay una búsqueda poética de nuevos

significados lingüísticos. El autor no intenta deliberadamente componer el tema de la dictadura de Stroessner: no sitúa en el discurso mecanismos de expresión que provoquen descubrir una novela de género político. Lito Pessolani apuesta por la búsqueda de nuevos significantes y significados lingüísticos, y prefiere recrearse en el lenguaje antes que en el tema.

La novela se desarrolla como un juego que pretende desafiar al lector y al mismo autor. Lito Pessolani, por otra parte, ha expresado que no quiso componer una novela en el sentido estricto del género, sino un ejercicio lingüístico en el que era necesaria la prosa para desarrollarlo. El proceso de composición se crea a partir de la aposición de innovaciones gráficas y semánticas en el discurso y no por la lógica de los procedimientos de la narrativa. En la obra no hay personajes con presencia física, sino voces conectadas a la linealidad del discurso sin un orden lógico aparente. El espacio y el tiempo no tienen un valor trascendental en la novela, porque el discurso queda como un testimonio que supera cualquier concepción mensurable y determinable del cronotopo. Y sin personajes ni cronotopo reconocibles hay novela tradicional: la obra, por tanto, es un experimento literario sujeto a la forma prosística.

La novela parte de la inspiración en un suceso verídico ocurrido durante la dictadura: el asesinato de un policía por otro, y la tortura que sus ex-compañeros le aplican por ello. El acontecimiento aparece citado a mitad de la novela, lo que acrecienta las dificultades de comprensión. Este condicionamiento temático que llevó a la destrucción de una

---

[166] Joaquín MORALES: *Historia(s) de Babel*. Asunción, ICI / RP Ediciones, 1992

persona real se reconstruye y deja paso a una sucesión de frases encadenadas casi de forma automática. La escritura, por tanto, tiene resabios surrealistas, porque las palabras se disparan sin un orden lógico aparente, tal como el escritor las siente y las transmite de forma libre. Sin embargo, esta construcción irracional y experimental de la novela tiene sentido en relación con el suceso que la inspira. La mejor forma de expresar la irracionalidad de la dictadura –para Lito Pessolani– es reproducir connotativamente las palabras de una voz fragmentada con una sucesión absurda de frases. Hacer una novela política hubiera resultado fácil para Lito Pessolani, pero ha buscado la complejidad formal y estilística para indagar en los incomprensibles sentimientos humanos durante esta época. Por eso la novela resulta incómoda para el lector. El autor le ha impuesto un juego de resistencia para asustarle. Lito Pessolani trata de someterlo con su experimentalismo formal y comprobar si a partir de la sucesión automática de frases es capaz de disfrutar únicamente con las pistas que ofrece el lenguaje. En la narración domina el punto de vista en segunda persona y el lector duda si el narrador se dirige a él o si es una forma de monólogo interior. Así, la escritura de Lito Pessolani se caracteriza por el barroquismo formal y por el cripticismo de sus significados.

El título sugiere el contenido de la obra: el *babelismo* se manifiesta en el discurso plural que emplea Lito Pessolani, donde se suceden sin un orden aparente distintos códigos, lenguas, y voces. Babel es la propia novela, lo que da sentido a la autorreferencialidad del título. El comienzo determina desde un principio la dificultad de la novela, y aunque

recuerda al comienzo de la novela testimonial no deja de translucir la polifonía del discurso:

> HISTORIA(S) DE BABEL, O DE LA SERVIDUMBRE HUMANA Y DE LA FUERZA DE LOS AFECTOS, PRESENTADA AL CULTIVADO LECTOR COMO ÉPICA ÉTICAMENTE MEDITADA Y ESTÉTICAMENTE CONCERTANTE EN FORMA DE ACTA CERTIFICADO CONFESIÓN FE DECLARACIÓN TESTIMONIO PARTE Y SOLICITUD DE NACIMIENTO FUNDACIÓN TORTURA DELITO ALLANAMIENTO CLEMENCIA Y MUERTE INTRINCADAMENTE RESUELTOS POR ARTE DEL QUODLIBET SOBRE EL CANTUS FIRMUS *NUNC DIMITTIS*, CON INCRUSTACIONES Y TARACEAS DE VARIO TENOR Y CONTRACANTO
>
> SUBTITULADA
>
> MEMETIPSUM DEALBABOR[167]

El prólogo del autor imita el comienzo de la novela picaresca ("Si Vuestras Ilustrísimas Mercedes consintieran en que su servidor..."), y a continuación ya se advierte el discurso desordenado del narrador y los juegos de palabras que caracterizan la narración. Estos juegos de palabras son principalmente transformaciones y colisiones fónicas de las palabras. El discurso está lleno de retruécanos, calambures, aliteraciones de sonidos, onomatopeyas, parónimos, polípotes, dilogías y equívocos. Todos estos recursos estilísticos son los que dan valor a la obra, y demuestran el dominio del lenguaje del autor. En este sentido, es posible que haya ciertas influencias de *Tres tristes tigres* de Guillermo Cabrera Infante en la disposición del discurso, pero las semejanzas que pueden existir entre ambas obras es puramente casual y se deben únicamente al experimentalismo formal de las mismas.

Además de las figuras estilísticas, el autor incluye términos en latín. Incluso juega con frases y palabras de esta

---

[167] *Íbid.*, p. 7.

lengua, como por ejemplo "El Siempre Pulcro o semper pulcrum aunque posiblemente *sepulchrum*" (p. 11). Inventa palabras como *anatomofisiopatológicos* y *glotocrítica* que en conjunto tienen un significado en sí. El autor da muestra de conocer a la perfección el español antiguo y juega con el uso de paréntesis y corchetes para transformar las palabras y sugerir un nuevo sentido: *preguiperezo(n)sos* y *[folhas]* (p. 13). Introduce iconos simbólicos en el discurso como el de los sexos femenino y masculino. Los neologismos que inventa a lo largo de la obra son sugerentes y transfieren un contenido semántico crítico. Un ejemplo es el término *paracologuayorado pobre*, con el que Pessolani ironiza sobre el conocido *slogan* propagandístico del régimen de Stroessner de "ningún colorado pobre", dando testimonio con el neologismo de que la dictadura sólo consideró paraguayos a los militantes del partido que la sustentó. Hay incluso formas creadas cuyo significado llega al absurdo y son verdaderos sofismas, como "Literatura Fantástica Pre-Póstumoderna" (p. 64).

El guaraní se convierte también en un instrumento del discurso y aparecen bastantes frases y palabras en esta lengua como creación de conceptos. Sin embargo, el autor no desea infundir localismo a la novela sino valerse de esta lengua, como hace con cualquiera de las otras que emplea, para experimentar con el lenguaje. Pessolani aprovecha todo tipo de elementos de la vida paraguaya para incorporarlos a su discurso y aprovecharlos para ofrecer su perspectiva fragmentada del ambiente del país. Así, aparecen ritmos musicales como la cachaca o la afición a las telenovelas mexicanas.

La oralidad es una característica del discurso porque Pessolani intenta dar viveza a la lengua de la obra. En el discurso se mezclan las expresiones en varias lenguas y se llena de exclamaciones e interrogaciones que dan relieve a la expresividad del tono de la conversación. Incluso en él hay errores habituales del habla reconocidos por el autor propios, como observamos en los párrafos siguientes:

> ay que me sofoco de tanta claentura [sic], dislexias cometo por culpa de la mi altísima tempratura [aunque el original dice previsiblemente soez, *hakuentísima temboratura*].
>
> what dya mean - money?, just to complete the rent honey'n' all that stuff 'n' -, y el portazo del jefe de pandilla, había sido, preguntastes (sic) por ella tal vez...[168]

Hay también una mirada crítica hacia los teóricos del lenguaje porque lo dogmatizan ("matizaciones escolásticas de linguastas semeiónticos"). También hay sugerencias sobre la historia, como la de las omisiones de Félix de Azara en sus obras sobre la vida de los indios guaraníes. De esta forma, Pessolani relativiza todo intento de convertir la ciencia en un dogma que no se pueda rebatir. Pero, además, aprovecha el discurso cultural de la dictadura para corromperlo de forma sarcástica. Así, en numerosas ocasiones se repiten calificativos despectivos hacia los intelectuales como degenerados e ignorantes e incluso hay referencias al siglo y medio de silencio sin literatura durante la época colonial en Paraguay. Las opiniones sobre la historia de la literatura paraguaya también constituyen una parte del discurso que cuestiona los tópicos y las consideraciones que

[168] *Íbid.*, p. 26.

tradicionalmente se han expresado sobre ella. También se permite transgredir la verosimilitud del discurso cuando ironiza sobre una polémica entre Natalicio González y Manuel Domínguez sobre la etnia guaraní cuyos varones están mejor dotados para el amor, polémica obviada posteriormente por Eloy Fariña Núñez en sus comentarios poéticos. Todo ello demuestra la incultura de los personajes que sustentaron la dictadura, aunque trataban de aparentar una formación que no tenían.

La intertextualidad es uno de los recursos que da vigor al discurso. Pessolani aprovecha todo tipo de citas de autores de todos los tiempos y países, ya aparezcan explícitas o no. Encontramos a lo largo del discurso referencias a Dante y a Sócrates entre otros escritores y filósofos para recrear sus frases con las que argumentar su propio discurso.

Pero, además, la propia disposición de los párrafos hace que la obra llegue a alcanzar una dimensión experimental extraordinaria. No se trata solamente de la desaparición de pausas gráficas en el discurso, como puntos y comas, sino también de la división de las páginas en dos columnas que se leen como la de un periódico. De esta forma Pessolani intensifica el discurso doble y ambiguo del narrador, oponiendo en él incluso los párrafos pronunciados por un paraguayo tradicional con los pronunciados por el sacerdote católico, enfrentando así dos esferas que sustentan el discurso de la dictadura.

La visión folklórica del Paraguay queda desmitificada con todas estas ideas expuestas que aporta el autor en su obra. Los defensores del nacionalismo paraguayo extremo, sostenes de la dictadura, transmiten la irracionalidad de su absurdo discurso.

Son los defensores de la torre de Babel que es el Paraguay de la dictadura, donde se mezclan todo tipo de tendencias, los que han falsificado la historia; realidad que se encarga de mostrar Lito Pessolani a través del discurso del narrador.

En resumen, Lito Pessolani ha construido la mejor novela experimental de la narrativa paraguaya contemporánea. Se puede considerar que es una novela de la dictadura, por el tema que subyace en el discurso y por el ataque directo con un lenguaje irracional a un período absurdo. Sin embargo, la importancia de la obra radica en el trabajo del lenguaje que Pessolani desarrolla en el discurso; en el manejo de todo tipo de registros, en el aprovechamiento de cualquier recurso, incluso de los gráficos, para construir una obra contracultural en su forma que revela la erudición del autor. *Historia(s) de Babel* es una narración de la dictadura, pero sobre todo una obra de construcción del lenguaje por puro placer estético. Una obra lúdica con un tema de fondo de novela de compromiso. Pero Pessolani se vale del lenguaje para adoptar un perspectivismo fructífero con el que comprometerse contra el absurdo del poder absoluto, hasta hacer someter al lector a un ejercicio de entendimiento, por la dificultad de lectura.

1.6. LA APROXIMACIÓN DE JUAN CARLOS HERKEN A LA NOVELA.

Juan Carlos Herken es un profesor de economía paraguayo que reside en París desde 1991 y que publicó su primera novela, *El mercader de ilusiones*, en 1995. Se trata de una narración en la que se mezcla una historia de amor y una trama política. La llegada de un pasajero inesperado a un pequeño país sudamericano imaginario, pero que por las connotaciones se deduce claramente que se trata de Paraguay, inicia la recapitulación de varias historias inconclusas. La novela refleja la violencia de las dictaduras en las que los traidores y los delatores son sus elementos más peligrosos. En el estilo se mezcla el humor y el sentimentalismo, y generalmente Herken resuelve los conflictos por la intervención de la casualidad. Sin embargo, la trama de suspense no queda bien resuelta porque el autor la desarrolla en algunos párrafos excesivamente extensos que interrumpen el posible ritmo dinámico de la narración.

Como manifiesta el propio Juan Carlos Herken en el epílogo final, su origen descansa en dos confesiones orales de las que el propio autor fue oyente, en lugares y en fechas diferentes. Una de ellas es la historia de un aparente fracaso amoroso que cuenta a partir del capítulo segundo. La segunda historia, la que concierne a la trama política-policial, tuvo lugar en Buenos Aires, y la intenta reproducir con fidelidad. La novela comienza ya con un detalle que provoca el suspense: se producen unos asesinatos en los que están involucrados los militares. En el primer capítulo, el doctor jefe militar descubre que tiene

confidentes e infiltrados en todos los grupos de oposición y en todas las bandas ilegales. Y la llegada de un pasajero conocido hace bastante tiempo, despierta las sospechas de que la historia no se repite, pero que los fantasmas del pasado perviven. En el capítulo segundo la acción cambia de personajes y de espacio. Se inicia en él una historia de amor que concluirá de forma trágica.

El mismo autor reconoce que la estructura en paralelo pero circular de *El mercader de ilusiones* puede proceder de la influencia de *Hijo de Hombre* de Augusto Roa Bastos, por contener dos perspectivas distintas en una misma narración, que al final se unen. Declara también que la utilización de "Señor Presidente" para referirse a Stroessner, cuando mantiene una conversación con un ministro, se debe a que intenta recordar la obra de Miguel Ángel Asturias, a quien no copia en ningún momento, pero sí le rinde un pequeño homenaje. A pesar de que el autor no acaba de dominar la técnica de la narración compacta y sin fisuras, para no dejar tantos motivos aislados sin explicación, hay que destacar que el monólogo interior está bien empleado; y es la forma que utiliza para mostrar la contradicción entre el comportamiento externo y el pensamiento interior de los personajes. Ambas tramas, la política y la sentimental, se enlazan, y el narrador recuerda que hubo un tiempo de violencia en el país donde la única seguridad contra el futuro incierto residía en "la prolongación de la propia carne" (p. 29), porque cualquier persona podía morir y solamente la descendencia permitía presumir de la continuidad del hombre.

La dictadura genera inmovilidad, más que inmovilismo, porque es la única manera de sentirse seguro y superar el miedo. La conspiración social contra el individuo en estas épocas supera a la política, y los mismos familiares son delatores. El personaje que un contrabandista bautiza como mercader de ilusiones, demuestra que aunque todo se puede comprar en el mundo actual, las ilusiones es lo único que no se puede vender, a pesar de que la política las extinga habitualmente. Desde ese momento, a partir del capítulo tercero, se mezclan ambas tramas en una confusa historia de crímenes y de política, donde los supervivientes del régimen dictatorial son los encargados de desestabilizar el país valiéndose de las poderosas mafias del contrabando. El autor va revelando poco a poco una serie de tramas delincuenciales en las que los militares son los principales implicados. A veces, el autor emplea el discurso alegórico para reproducir momentos de la realidad paraguaya:

> El país en aquel entonces se dividía sólo en dos clases. Los "enzapatados" y los "descalzos", estos últimos constituyendo la abrumante mayoría en los campos y en los villorrios. El proceso de ascenso social, el enzapatamiento, no era fácil, no sólo por el dinero que se necesitaba, sino por el doloroso aprendizaje que requería el uso del primer par. Horas y días de sufrimiento horrendo, mucha gente retornaba de alguna gran ocasión social con las hormas del suplicio atadas sobre el hombro. Una manera de descansar los pies y, a su vez, ahorrar la suela.[169]

El mercader de ilusiones es una novela de la violencia actual, que parece alejada de la política, pero que en realidad no lo está tanto. Mendieta, el jefe de policía de la sección

---

[169]Juan Carlos HERKEN: *El mercader de ilusiones*. Asunción, El Lector, 1995, p. 71.

política, emplea la violencia como modo de conseguir sus objetivos, incluso los políticos. La trama de amor unida a la de la violencia ilustra que amor y muerte caminan juntos en el espacio de la vida. Sin embargo, no se acaba de descubrir si llega a ser más importante la historia de amor o la política, porque el autor pretende mezclarlas para construir una novela que escape de una definición preconcebida en un tipo de subgénero novelístico. Es una obra testimonial del Paraguay contemporáneo en el fondo: una reflexión sobre las tramas políticas y delincuenciales del Paraguay, y una historia de amor casi folletinesco en este contexto. Herken se vale de la situación del país para ofrecerla como reflejo del tópico de que es una tierra de refugio de delincuentes, hecho estimulado por la dictadura; para crear la visión de su país en una perspectiva distanciada.

Los procedimientos intertextuales son habituales en la narración. En el capítulo octavo aparecen unas líneas poéticas que son de Pablo Neruda, concretamente de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, y en el capítulo decimocuarto se transcribe una frase en alemán que pertenece al *Hyperion* de Hölderlin. También utiliza una frase de Heine, "el invierno sale del alma", que el autor confiesa que la tomó del prólogo de Borges a su obra poética *Fervor en Buenos Aires*. Al tomar dos historias que le contaron, Juan Carlos Herken reutiliza en la narrativa paraguaya el procedimiento cervantino del manuscrito encontrado. En algunos momentos el narrador introduce testimonios del pasado que transcribe literalmente entrecomillados, que resumen en unos párrafos la historia paraguaya, aunque sin citar nombres pero con referencias

directas, como la del Doctor que corresponde a Gaspar Rodríguez de Francia, la del presidente que construye el primer ferrocarril americano -Carlos Antonio López-, hasta que llega a la época de Stroessner, hijo de inmigrante alemán, a quien las alabanzas del personaje del cura párroco que narra, lo que consiguen es ridiculizarlo, en primer lugar porque las pronuncia un sacerdote estrambótico, y en segundo porque emplea el mismo estilo paródico de *Yo el Supremo* de Augusto Roa Bastos:

> "Hasta que un día...", y el cura párroco empezó a exhibir una sonrisa, "...un día, apareció el Señor Presidente. Era hijo de un inmigrante de ese país europeo que tantas cosas buenas y tantas cosas malas nos ha dado a todos nosotros, y él, por suerte, era para nosotros una de esas cosas buenas, porque después de muchos años de desorden y anarquía vino a poner orden y además era buen mozo cuando se ponía su uniforme militar blanco. El Señor Presidente no tenía vacas cuando subió al poder, pero le gustaban las vacas y pronto tuvo la mayor cantidad de vacas en todo el país, aunque aparentaba como si no le gustasen las vacas y eso fue la clave de su éxito. Pero aprendió asimismo que todo consistía en reconciliar a los que tenían vaca con los que no tenían pero querían, bajo promesa de los que no tenían algún día tendrían, si respetaban al Señor Presidente, iban a misa todos los domingos y nunca decían malas palabras, ni tampoco leían libros y revistas indecentes, de manera que todos quedasen contentos. Además hizo construir un gran puente hacia el este, que cruzaba un gran río, y gracias a eso, por fin, pudimos entrar al resto del mundo, y a través de ese puente entraron muchas vacas, muchas gentes, y muchas otras cosas, para bien de todos y de cada uno."[170]

El intento de construir un mito del dictador queda en entredicho por el poder de la palabra, capaz de generar

significados connotativos que cambien el sentido de lo que realmente se intenta expresar. El empleo de un narrador que recoge las perspectivas de varios personajes permite realizar una exploración de la realidad pasada recientemente. Por los puntos de vista y el cervantinismo, *El mercader de ilusiones* es una novela perspectivista.

No obstante, es una novela fallida por su pretenciosidad intelectual, cuando el argumento no da más que para una novela negra, a pesar de que la estructura y la fragmentación del discurso demuestren que el autor conoce la novela como género. Juan Carlos Herken, en su primera incursión en el campo de la narrativa, no ha conseguido salvar el egotismo del autor a la hora de escribir, y los personajes se ven dominados en exceso por el creador sin que logren la naturalidad necesaria. Juan Carlos Herken, por ahora, no ha conseguido consumarse como novelista, pero en *El mercader de ilusiones*, su incursión aislada en la literatura editada, apunta algunos trazos de calidad que hacen presumir que puede convertirse en el futuro en un apreciable narrador, a pesar de las lagunas de su novela que derivan especialmente del deseo de estructurarla de forma compleja.

[170] *Op. cit.*, pp. 224-225.

2. ¿FEMENINA – FEMINISTA?

A la hora de comentar la narrativa escrita por mujeres nos encontramos con el problema de su tipificación. Existe un denominador común en las obras que estudiaremos en este apartado: la reivindicación de los derechos y la problemática individual y diferenciada de la mujer. A ello se añaden algunas características comunes, como la individuación, el psicologismo y el predominio del testimonio. Generalmente esta literatura se ha denominado *femenina*, y en otros casos *feminista*, tratando de precisar el sentido de su idea de reivindicación igualitaria de la mujer y la existencia de un planteamiento crítico social en su defensa en el contenido, no sólo el de ser simplemente textos escritos por mujeres con unas características comunes. Podemos hablar de la existencia de una *narrativa feminista* cuando la autora presenta en sus obras los problemas individuales y sociales de la mujer con el medio en que convive. Y prácticamente todas las obras de las escritoras paraguayas actuales tienen en común la defensa de la dignidad de las mujeres y la reivindicación de derechos y hábitos de conducta que hasta bien entrados los años ochenta parecían pertenecer únicamente al universo del hombre. Y, como los autores incluidos en este apartado son mujeres, se puede hablar perfectamente de literatura femenina[171].

La incorporación masiva de la mujer a la narrativa desde principios de los años ochenta es uno de los fenómenos más

[171] Para apreciar las características fundamentales de la narrativa femenina o feminista, se puede consultar Biruté CIPLIJAUSKAITÉ: *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Ensayo para una tipología en primera persona*. Barcelona, Anthropos, 1990.

importantes de la literatura paraguaya actual, como ocurre en buena parte de todos los países. Como denominador de sus argumentos, casi todas comparten las posturas de desmitificación del patriarcalismo social y de ficcionalización de ideas y sentimientos subjetivos por medio de sus personajes. Si en el resto de vertientes temáticas es obvio el mimetismo de la mentalidad social en la narrativa, aún lo es más en las obras escritas por mujeres, que se han valido de la literatura y del arte como medio de expresión de su problemática individual y colectiva.

Pero ello no es suficiente para definir las características de la vertiente que más se ha desarrollado en la narrativa paraguaya de las dos últimas décadas del siglo XX. En el plano interno de las obras que las escritoras publican a partir de 1980, generalmente varía con respecto a las anteriores la focalización de la novela hacia lo íntimo, y se produce un proceso de individuación y subjetivismo. Autoras paraguayas anteriores como Concepción Leyes de Chaves escribían con la mirada asexuada y presuntamente objetiva del realismo. En las nuevas narradoras hay un intento desairado de combatir la sociedad que el hombre domina partiendo de una variación de perspectiva: es la voz de la mujer lo más importante de la obra. La utilización del adulterio como tema, siempre objetivado en el pensamiento en primera persona de una narradora-protagonista, es uno de los motivos que las escritoras utilizan como forma de impugnar la sociedad dominada por el hombre.

Un rasgo común de la mayor parte de novelas de esta vertiente es el empleo de técnicas narrativas experimentales

como forma de transgredir el concepto tradicional de la novela. Es una parte más del deseo de transformación del discurso como forma de repudio de las estructuras tradicionales, entre las que se incluyen las literarias.

Además de estas características, percibibles universalmente, existen otras estrictamente paraguayas, y por extensión latinoamericanas: la condena del casamiento sin amor de la joven con hombres maduros por imposición familiar, la adopción del apellido del esposo que desvirtúa la propia personalidad de la mujer, y el enclaustramiento a las funciones sociales asignadas tradicionalmente, como son la maternidad, la complacencia y acatamiento familiar y la sumisión a los deseos del esposo y a las labores del hogar.

La novela feminista ha ido ensanchándose cuantitativa y cualitativamente de forma progresiva. Se ha visto favorecida por la evolución de la sociedad y la fuerte incorporación de la mujer a los ámbitos públicos que anteriormente le habían estado vetados, porque el Paraguay ha recibido las influencias de las ideas exteriores occidentales; especialmente desde la década de los ochenta. Pero en el campo artístico hay una tradición literaria adquirida. En este sentido, Josefina Pla rompió moldes tradicionales desde la década de los treinta en Paraguay, y, favorecida por su condición de extranjera, logró que sus actividades fueran aceptadas aun con reticencias. La labor social de la autora, española de nacimiento, y tristemente fallecida el 12 de enero de 1999, supuso el primer paso hacia la concienciación de búsqueda de nuevas fórmulas que permitieran a la mujer dedicarse a otros menesteres distintos a los habituales y, una voz disconforme con la sociedad machista

en la que se insertan sus obras. Esta herencia ha sido recogida por las escritoras actuales, aunque algunas reconozcan su magisterio espiritual, que no literario, y otras lo nieguen. Josefina Pla representa la avanzada la libertad artística de la mujer paraguaya.

Pero justo es añadir que en la narrativa del país ha habido habitualmente escritoras importantes: la desconocida biográficamente Marcelina Almeida en el siglo pasado, y en éste hasta los años setenta Teresa Lamas de Rodríguez Alcalá, Concepción Leyes, Mariela de Adler y Ana Iris Chaves, además de la mencionada Josefina Pla. De la primera no se conocen datos biográficos, aunque de los escasos datos que figuran en la revista de 1860, *La Aurora*, se desprende que con casi total certeza sea uruguaya[172]. Las cinco autoras paraguayas han tenido en común su especial sensibilidad artística, que se traducía en un buen estilo narrativo y en su actitud de rebeldía a postrar su vida como amas de casa, la función para la que estaban concebidas en la mentalidad tradicional del Paraguay. Es cierto que Josefina Pla ha sido la mujer que más ha marcado las pautas de reforma del ambiente literario, pero todas han avanzado en el hecho de que la mujer, especialmente la casada, pudiera acceder a unos campos bastante restringidos para ella y dejar de ser la "señora de" un marido para el que la esposa era simplemente una ayuda personal. Así se suele citar que las mujeres maduras que han comenzado a escribir durante estos últimos quince años son "vocaciones postergadas" y no

[172]Véase el artículo de esta autora que dirige a los redactores de la revista desde Montevideo, titulado "Recomendación" que se publica en el nº 9, pp. 321-324. Al respecto, Raúl Amaral cita literalmente: "Marcelina Almeida (hasta hoy no identificada y de dudosa nacionalidad, aunque se la sospecha oriental)". Víd. *La literatura del romanticismo en Paraguay*, p. 34.

"vocaciones tardías", porque solían escribir o leer en sus ratos de soledad desde hacía muchos años.

Un caso particular es el de Ester de Izaguirre. Esta poetisa y cuentista vive en Buenos Aires desde hace muchos años, y su espíritu libre y contestatario, así como el carácter intimista de sus obras, ha influido en buen grado en muchas escritoras también. Ester de Izaguirre representa la continuidad del espíritu de rebeldía y de heterodoxia que iniciara Josefina Pla, recogido por la mujer paraguaya con sensibilidad en el arte y en la literatura. Otras narradoras que publicaron sus primeras obras en los años setenta, como hemos visto en la primera parte de este trabajo, son Noemí Ferrari de Nagy, Teresita Torcida de Arriola y Nidia Sanabria de Romero. Por otra parte, Ana Iris Chaves llegó a ser Presidenta de la Sociedad de Escritores a principios de los ochenta, lo que demuestra que la mujer accede incluso a los órganos de decisión del mundo de la literatura, y que su obra no queda en algo testimonial. A pesar de su conservadurismo, se advierte sobre todo en *Retrato de nuestro amor* (1984) la advertencia a la sociedad del dominio subyacente que la mujer ejerce sobre el corazón del hombre y la necesidad de un replantearse las relaciones entre las personas de ambos sexos.

Durante los años ochenta han surgido autoras que han sabido recoger el testigo reivindicativo de las anteriores, de forma que actualmente el elenco de escritores paraguayos está integrado en buena parte por mujeres, y el número de ellas que se adentra en la literatura supera al de los hombres. En este sentido, la labor de magisterio de Hugo Rodríguez Alcalá y Carlos Villagra Marsal en la dirección de talleres literarios,

y la práctica en otros como el *Taller Ortiz Guerrero*, han favorecido el aprendizaje literario de la mujer. Algunas escriben por notoriedad social; otras por moda. Pero lo cierto es que actualmente la escritora ha conseguido introducirse en los ambientes culturales de Asunción y ocupa un lugar destacado en ella.

La peculiaridad de los ochenta y de los noventa no es que solamente las mujeres de holgada posición económica escriban, como había sucedido en las décadas anteriores y a principios de la de los ochenta en el *Taller Cuento Breve*, sino que haya surgido con fuerza un grupo de escritoras jóvenes que se ha incorporado pronto a los primeros lugares de la narrativa del país, como es el caso de Delfina Acosta, Milia Gayoso, Mabel Pedroso, Lourdes Peralta, y Eva Oporto. Además, durante estos años se han afianzado como narradoras, escritoras de gran talento como la novelista Raquel Saguier, Sara Karlik, Neida Bonnet de Mendonça y Renée Ferrer, cultivadora de diversos géneros literarios. Todas han creado obras que se caracterizan por su discurso transformacional que presenta la evolución del pensamiento interior de las mujeres protagonistas en rebeldía contra el contexto social en que viven, siempre desde el punto de vista impresionista y mediante un proceso de individuación subjetiva, uno de los hechos literarios de la narrativa paraguaya actual.

Las novelas de Raquel Saguier y Renée Ferrer sitúan en primer plano el mensaje feminista de rebeldía valiente contra una sociedad que les impone unas normas sociales que resulta necesario romper, para necesariamente buscar la identidad personal y la dignidad de seres humanos de sus protagonistas

femeninos. Sin embargo, el cuento sigue siendo el género preferido por las escritoras. Por ejemplo, las integrantes del *Taller Cuento Breve* reivindican su papel social y el resurgir de sus vocaciones postergadas de amantes de la literatura desde la ficción breve. Otras escritoras han escrito alguna novela que no se ha publicado aún. La actividad comprende los más variados estamentos del mundo literario: valga como ejemplo el que Nila López sea la directora de Editorial Coraje.

Así, la irrupción de la mujer a gran escala ha sido uno de los fenómenos más importantes que se han producido en los últimos años en el panorama de la narrativa paraguaya. Ya no son apariciones circunstanciales, surgidas incluso de la vocación autorial familiar -como en el caso de María Concepción Leyes y Ana Iris Chaves, madre e hija respectivamente- sino dedicaciones continuas dentro de la literatura; ambiciones de adquirir un estilo y una personalidad propia en el campo de la narrativa, hecho que se demuestra sobre todo en la proliferación de las escritoras de novelas.

Por otra parte, hay que destacar también la incursión en la narrativa de la mujer adulta, generalmente de posición social acomodada, de clase media o burguesa, que ha descubierto en la literatura una vocación retrasada por las circunstancias de su vida, hecho por el que ha irrumpido en el mundo de la literatura con obras de interés cuando ha cumplido incluso más de cincuenta años, como es el caso de Dirma Pardo, Maybell Lebrón, Yula Riquelme o María Luisa Bosio. Pero también hay escritoras entre las clases menos pudientes económicamente, y algunas de ellas no han podido llegar a publicar aún por falta de medios materiales para poder financiarse la edición del

libro. Casos lamentables como el de Lita Pérez Cáceres, cuyos cuentos tienen un gran valor literario, pero que solamente han sido publicados en periódicos y en alguna antología, como la de *Narrativa paraguaya (1980-1990)* de Guido Rodríguez Alcalá y María Elena Villagra, son frecuentes en Paraguay. Pero hay que mencionar especialmente que la mujer va abandonando progresivamente, no sólo en el campo de la literatura, el apellido del esposo, y firma progresivamente como el suyo de nacimiento. Además, la mujer soltera también ha irrumpido en la literatura, lo que da conocimiento de la dimensión a la que está llegado este fenómeno en Paraguay, porque hasta hace poco la mujer soltera vivía en un ambiente familiar y social constreñido y de represión, y cualquier actividad pública podía suponerle un castigo durante toda su vida.

Es frecuente que las autoras incluyan el erotismo en los argumentos de sus novelas, al menos algunas secuencias de este tipo, como forma corriente de transgresión de la moral establecida o heredada. Pero en Paraguay no ha existido la narrativa erótica propiamente dicha hasta la aparición del libro de cuentos de Chiquita Barreto, *Con el alma en la piel*, en 1994. No se publican hasta 1995 novelas eróticas, aunque sea parte esencial de la novela de Renée Ferrer, *Los nudos del silencio* -quien por otra parte ha cultivado con profusión la poesía erótica-, de algún fragmento como forma de rebeldía de las novelas de Raquel Saguier, y, en cierta medida, de pasajes de *El invierno de Gunter*, de Juan Manuel Marcos. Ha sido fundamentalmente la mujer quien ha incorporado el erotismo a sus obras y una autora la que ha compuesto la primera creación de este tipo, pero aún es un subgénero incipiente en la

narrativa del país, lo que da muestras de la gran evolución de la literatura feminista en el Paraguay actual.

En un aspecto formal, la mujer ha conducido a la narrativa paraguaya actual al terreno del intimismo psicológico. Si Gabriel Casaccia se había inclinado hacia el psicologismo, las narradoras actuales han individualizado la problemática de sus personajes dentro del contexto social, y se han alejado del realismo crítico y del costumbrismo que ha caracterizado siempre la literatura en Paraguay. Ana Iris Chaves se vale de la capacidad de penetración psicológica del monólogo interior para adentrarse en los sentimientos de los personajes de *Retrato de nuestro amor*, y las siguientes narradoras recurren cada vez más a estas técnicas. Las protagonistas están plenamente individualizadas, sus problemas son personales aunque hayan sido favorecidos por el contexto de dominio masculino y por la moral imperante. La crítica, por tanto, se extiende a toda la sociedad pero parte de un caso perfectamente concreto, generalmente reflejo autobiográfico de la propia experiencia de la autora. Así, las mujeres que aparecen en la narrativa feminista actual paraguaya no son tipos sociales, sino individuos con una problemática personal que transciende al ámbito social.

En este apartado analizamos la obra de algunas autoras representativas que han planteado presupuestos nuevos en la narrativa paraguaya, sin que por ello tengan más calidad que otras que no aparecen. Además de la de Josefina Pla, en este sentido hay que destacar la influencia externa de Ester de Izaguirre, quien desde su residencia en Buenos Aires ha transmitido un aire de rebeldía y de innovación en las formas

narrativas a las escritoras del país. Dentro de las fronteras, además de la consolidada Ana Iris Chaves, Renée Ferrer, Raquel Saguier, Sara Karlik, y Neida Bonnet han sido las autoras que más innovaciones aportaron durante los años ochenta, e independientemente de la calidad de las obras, no hay que olvidar a otras autoras anteriores o posteriores como Lucy Mendonça de Spinzi, Yula Riquelme, Dirma Pardo, Maybell Lebrón, María Luisa Bosio, Chiquita Barreto, Delfina Acosta, Milia Gayoso, Susana Riquelme de Bisso, y Nila López cuyas creaciones también tienen interés, y que estudiamos en este apartado. Y esta vertiente cada día presenta nuevas incorporaciones de autoras, como Lita Pérez Cáceres[173], Amanda y Mabel Pedrozo[174], que ha publicado sus primeras obras en el último lustro del siglo, o inéditas aún como Eva Oporto y Lourdes Peralta. Un caso especial es el de Luisa Moreno, autora de cuentos ecológicos dirigidos a la juventud cargados de didactismo a favor de la defensa de la naturaleza frente a la acción devastadora del hombre, vertiente ecologista a la que también se incorporó Renée Ferrer con *Desde el encendido corazón del monte*. La defensa ecológica es, en este sentido, una de las aportaciones femeninas a la narrativa paraguaya, como manera de rechazar el universo heredado.

Completando el apartado, añadimos una referencia al cuento infantil. A pesar de haberlo cultivado también hombres e incluso el mismo Augusto Roa Bastos, las mujeres han sigo las grandes protagonistas de su evolución, hasta el punto de que

---

[173] En noviembre de 1998 se ha publicado, por fin, la primera obra cuentística personal de Lita Pérez Cáceres, *Marta Magdalena María*. Recoge un buen compendio de sus mejores creaciones.
[174] Estas dos autoras, hermanas, han publicado en 1997 una obra conjunta titulada *Mujeres al teléfono*, en la editorial *El Lector*.

una característica de la mayor parte de la escritura *femenina* es la de componer relatos dirigidos a los pequeños y jóvenes.

Como precursoras de la temática y del estilo de las autoras posteriores, hemos de considerar a Josefina Pla, Ester de Izaguirre y Ana Iris Chaves, cuyas aportaciones van desde la rebeldía del contenido hasta la misma rebeldía formal, como se puede comprobar en las transgresiones ortográficas de la primera, en la reflexión sobre la literatura de algunos cuentos de la segunda, y en la temática de la tercera, hasta el magisterio incluso, en talleres literarios que dirigieron.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

2.1. PRECURSORAS.[175]

2.1.1. LOS RELATOS DE JOSEFINA PLA: UNA VISIÓN PERSONAL DEL MUNDO.

Josefina Pla, la escritora y artista española pero paraguaya de adopción, había publicado en 1963, en la editorial inspirada por la revista *Alcor*, su primer libro de cuentos, *La mano en la* tierra. Pero es durante los años ochenta cuando reúne la mayor parte de su obra narrativa y la edita. El primero que aparece durante la misma es *El espejo y el canasto*[176]. La insistencia de Juan Bautista Rivarola Matto para que Josefina Pla editara permitió que la polifacética escritora se convenciera de la necesidad de editar los relatos que había escrito, hubiesen sido publicados en revistas anteriormente o no. En 1983 aparece otra recopilación con el nombre de *La pierna de Severina*, y en 1989 *La muralla robada*. No obstante, su obra narrativa aún es mayor, como lo demuestran los relatos que se publican en un libro suyo individual por primera vez en la edición de sus cuentos completos publicada en 1996, los cuentos infantiles de *Maravillas de unas villas*, y la novela escrita junto a Ángel Pérez Pardella y publicada en 1984 con el título de *Alguien muere en San Onofre de Cuarumí.* La obra narrativa paraguaya es una mínima porción del trabajo cultural global de Josefina Pla. Ella no escribió un excesivo número de relatos en comparación al tamaño del conjunto su obra, pero

---

[175] El llamarlas "precursoras" es una definición que se corresponde con el carácter iniciador de esta vertiente. No es un criterio cronológico porque Josefina Pla, Ana Iris Chaves y Ester de Izaguirre publicaron obras durante los años ochenta, pero buena parte de su producción fue escrita y publicada anteriormente al comienzo de esta década.

[176] Josefina PLA: *El espejo y el canasto*. Asunción, Editorial NAPA ("Libro paraguayo del mes"), 1981.

tienen una gran importancia en cuanto algunos sirvieron incluso de inspiración al mismo Augusto Roa Bastos, entre otros autores paraguayos.

Josefina Pla escribió buena parte de sus cuentos en tres etapas discontinuas entre los años 1945 y 1963, aunque en este período no los publicara como libro en conjunto. Anteriormente comentamos brevemente *La mano en la tierra*, colección de cuatro cuentos de temática variada recopilados en 1963 por Rubén Bareiro Saguier en un volumen editado por la revista *Alcor* que él dirigía. El que da título a la obra es un relato histórico, localizado en la época colonial de Juan de Garay posterior a la fundación de Buenos Aires, una de las primeras incursiones dentro del cuento histórico en Paraguay. Dos cuentos, **A Caacupé** y **Mala idea**, están en la línea del relato de la tierra con sentido de denuncia, porque Pla trata de subrayar el sufrimiento del hombre del campo, para así ofrecer cuadros que muestren la dura realidad de la vida rural del Paraguay. El cuarto es **La niñera mágica**, cuento que analizaremos más adelante porque figura publicado también en *El espejo y el canasto*. Como advierte Miguel Ángel Fernández con respecto a su obra narrativa "el 'realismo crítico' de Josefina Pla no es, pues, de raíz ideológica sino de carácter estructural; dicho de otra manera, se origina en la perspectiva, en la distancia que separa a la autora del universo semántico del entorno, del que a pesar de todo forma parte y al cual viene a sumar, a integrar su propio universo a través de su obra"[177]. Así pues, la experiencia personal supone el punto de partida de la inspiración de sus cuentos, posteriormente divisibles según el

centro del que surge: a) el interior de la autora; y b) la contemplación de sucesos externos y el impacto que ellos le producen.

Simultáneamente, sus cuentos comenzaron a publicarse en el exterior en revistas como *Américas* y *Europa*, en periódicos como *La Nación* de Buenos Aires; y tres de ellos ganaron los premios del concurso del diario *La Tribuna* de Asunción en 1967, además de publicar en 1968 otros en *ABC Color*.

En el prólogo a su edición de *El espejo y el canasto*, Josefina Pla resume sus preferencias temáticas. Afirma que opta por motivos temáticos de "lo circundante paraguayo femenino, simplemente porque vivo en el Paraguay y soy mujer"[178]. En estas mismas palabras añade el sentido que tiene la narrativa como expresión personal: 1) escribe narrativa porque es uno de los modos de expresarse, no una vertiente exclusiva; 2) escribe desde 1927, pero el motivo paraguayo aparece por primera vez en 1943 en su cuento **Toro pichado**, y el tema femenino en 1950; 3) su inclinación a lo dramático, con héroes o heroínas pobres, porque la realidad no es compasiva, y toma por ello todos los asuntos de la realidad circundante; y 4) el período en que escribió sus cuentos oscila entre 1943 y 1963 como hemos indicado anteriormente -hecho que rompe años más tarde cuando llega a publicar otros relatos escritos a principios de los ochenta en sus obras posteriores-. Su confesión resume de forma completa el motivo por el que escribe estos relatos.

El espejo y el canasto (1981) recopila trece relatos escritos entre 1948 y1962. El denominador común por el que

---

[177]Miguel Ángel FERNÁNDEZ: prólogo de Josefina PLA: *Cuentos completos*. Asunción, El Lector, 1996-, p. 9.
[178]Josefina PLA: "Palabras de la autora". En *El espejo y el canasto*. Asunción, NAPA, 1981, pp. 9-11.

Josefina Pla los unió en un libro es su dramatismo y la denuncia de la pobreza y de la explotación de la mujer, lo que es en definitiva una crítica abierta a la sociedad autoritaria, patriarcal y tradicionalista. Parte del compromiso con su pueblo, del realismo crítico expresado con la creación de situaciones dramáticas en el relato, para adentrarse en la dimensión de la realidad que traspasa sus límites a la búsqueda de una unión con la ficción. Su estilo abandona el placer estético y el lirismo por el intento de decir la verdad de la forma más directa posible.

El primero de ellos es **El espejo** y el que cierra el libro, **El canasto**, lo que da un sentido totalizante al libro, ausente durante la discontinua composición de los relatos que en él figuran. Por otra parte, destaca en todos ellos la resolución formal, que demuestra que la ficción es el aspecto material que más le interesa a la autora, pero la ficción ha de advertir al lector de su contenido profundo y comprometido.

El espejo está dedicado a Augusto Roa Bastos y, en él, el narrador-protagonista relata en primera persona sus impresiones cuando se conciencia de que es un anciano. Al protagonista no le queda más que un armario con un espejo que la familia tiene arrinconada y desea cambiar por otro, con lo que el objeto se convierte en símbolo de la situación de aislamiento que sufre el anciano, y el espejo intensifica su sensación de soledad porque solamente le queda la conversación consigo mismo reflejado. Josefina Pla compara el enclaustramiento solitario del anciano con el destierro y con el exilio interior,

reproduciendo también su propia sensación vital[179]. Las palabras de la hija del protagonista, Berta, evidencian la escasa importancia del anciano para la familia, y muestran la crueldad que tiene los seres queridos con el enclaustrado. El anciano contempla un mundo familiar que le es esquivo, incluso el nieto Orlandito lo rechaza, y descubre el individualismo de la vida de las personas. Incluso sufre cuando las manos de Braulio invaden el cuerpo de su hija Celia, y siente dolor cuando aquél la abandona al no haber cedido ésta a sus deseos sexuales completamente. Celia, desesperada, muere, y la familia decide no decírselo al padre pero éste contempla cómo llega al féretro a la casa. Finalmente, el narrador-protagonista fallece cuando desaparece el armario con el espejo, vendido por necesidades económicas, su único amigo con el que puede dialogar.

Las estructura lineal del relato no oculta la separación del narrador-protagonista de la acción que ocurre. Él es un simple espectador de la vida familiar que le rodea, porque ha sido arrinconado por ella y por el discurrir de la propia vida. El distanciamiento le permite discernir sobre las situaciones planteadas, pero, además, su conciencia se enfrenta a la acción: su palabra interior, que revela el sufrimiento que padece, se distancia de cualquier acontecimiento que ocurre en el relato. Este distanciamiento interiorizado del discurso narrativo es el recurso estilístico que suele emplear Josefina Pla para dramatizar el relato.

---

[179]Lo pusieron aquí, porque no podrían negar también esto a un desterrado. Yo lo soy. Desterrado del sol, que sólo en unos pocos días de invierno, cuando está más bajo, entra por el balcón del comedor y se alarga como un puñal de oro hasta el umbral de esta habitación (torciendo un poco el cuello, puedo verlo). Desterrado del paisaje y del aire que se pasea con las manos en los bolsillos de nada por las calles y plazas de las ciudades, por los valles y montañas del mundo. *Íbid*., p. 15.

El espejo, escrito en 1962 y modificado en 1966, revela el temor a la soledad de la vejez de la propia Josefina Pla. Mujer de carácter firme, sus relatos escritos desde 1960 reflejan sus obsesiones personales, lo que se demuestra también en **La muralla robada**, cuento en el que se revela en su inconsciente su temor a que le hurten sus bienes. Así pues, algunos relatos de Josefina Pla escritos en primera persona revelan la vertiente de la expresión del ego del autor, la sensación del pacto autobiográfico, y a la vez su liberación de pulsiones y toma conciencia de representaciones psíquicas del subconsciente; la transformación en escritura del pensamiento individual para un fin colectivo de recepción de la obra por un público, sin caer en el narcisismo autobiográfico.

El relato que cierra el libro, **El canasto**, escrito en 1957, sirve de contrapunto al anterior, y cierra el conjunto de temas tratados en los demás cuentos. El argumento es el inverso del de **El espejo**: un recién nacido es el único pasajero que sobrevive -gracias a un canasto- en el desastroso accidente que sufre un microbús capitalino donde viajaba su madre. Es decir, el niño entra en la vida rodeado de muerte, tragedia y soledad, de la misma forma que el anciano de **El espejo** entra en la muerte al final.

El siguiente cuento es **Maní tostado**, escrito en 1945 y publicado en la revista *Américas*, en 1965 en Washington. Es un "relato de la tierra" de tema bélico, al narrar un episodio revolucionario paraguayo, en el que Mercedes Frutos lidera la resistencia en Valle Porâ, que culmina con la victoria de los revolucionarios y la muerte de Timó, uno de ellos. El cuento podría ir firmado por Augusto Roa Bastos, por la semejanza

temática y estilística con algunos de sus cuentos de *El trueno entre las hojas* y el capítulo **Estaciones** de *Hijo de hombre*, lo que es evidente en el compromiso que adquiere la autora con el pueblo paraguayo. Como Roa unos años más tarde, Josefina Pla intenta reproducir el lenguaje del pueblo, la forma de compromiso que considera más relevante:

> - ¡Salí pué, Mercedes!... ¡Mostrá qué color é tu pañuelo!
> - ¡Por acá dicen que se destiñó!...
>
> El griterío se generalizó:
>
> - Salí, re ye animá ramo.
> - ¡Dónde está tu... boleadora, Mercede!...
> - ¡Mercede pyamirí!...
> - ¡Piipu!...[180]

En el relato, el habla guaraní se inserta en los diálogos, e incluso en el discurso narrativo se incluyen las deformaciones lingüísticas del habla popular, como muestra el siguiente párrafo:

> Mercedes, soltando el fusil inútil, sacó su **esmigueson** y derribó a otro antes de sentir la bala que a su vez, de no sabía dónde, vino a herirle el muslo.[181]

El lenguaje oral transcrito y la intervención del narrador omnisciente en tercera persona en los párrafos tienen cierta tendencia costumbrista, porque Josefina Pla trata de representar con la mayor fidelidad posible la vida del hombre del campo paraguayo incluyendo breves descripciones del ambiente rural. Para ello recurre también a la transcripción del habla y del pensamiento en lengua guaraní, y como ocurre en las obras de Roa Bastos, no es un obstáculo para la comprensión del texto. Sin embargo, Josefina Pla se diferencia de Roa

---

[180] *Íbid.*, p. 33.

Bastos en que éste se sirve del contexto de la frase, de la traducción de la palabra dentro del texto, y de la nota a pie de página para darla a entender al lector que no sabe guaraní, porque intenta universalizar los problemas del hombre paraguayo, mientras que la autora se limita a reproducir con exactitud el lenguaje oral paraguayo y algunos motivos de la vida popular, sin mostrar preocupación por la competencia lingüística del lector ni por la universalización del hombre de su país de adopción, lo que no significa que desprecie la condición universal de sus problemas y de su conciencia, porque éstos se centran en los actos que se narran.

El tercer relato de la obra, **Maína**, fue escrito entre 1948 y 1950. Hay en él un reflejo autobiográfico de Josefina Pla: el personaje de Maristela representa a la mujer que lucha por su identidad, lo que la enfrenta al ambiente mojigato y provinciano del Paraguay de la época, concretamente de la ciudad de Encarnación. Maristela mantiene con Atilio relaciones sexuales y queda embarazada, por lo que la madre de éste le acusa de ramera, sus hermanas la desprecian y la castigan, y el valor de Maristela permite que nazca el niño, pero muerto porque la madre se ha debilitado por el castigo sufrido. Maristela evita que sus hermanas la conviertan en monja, lo que provoca su huida a casa de su tía Severina en Asunción, buena y comprensiva a pesar de su nombre. El equívoco surgido por la entrada por error de Antero, marido de Severina, en el cuarto de Maristela provoca que sea expulsada por su tía. Se refugia en casa de su tía Eulalia, que la tiene fregando el piso de la mañana a la noche, donde tuvo su primer encuentro con Atilio,

[181] *Íbid.*, p. 34.

que se ha convertido en abogado. Maristela se resiste a acceder a los deseos sexuales de éste, pero a pesar de ello su tía la considera una ramera, y huye a casa de una amiga, y la doña Eulalia denuncia a la comisaría su desaparición. El Comisario la encuentra y vive una temporada con ella, uno de los momentos más felices de la vida de la protagonista, pero descubre que aquél se va a casar dentro de una semana, lo que la lleva a huir de nuevo, esta vez a casa de Nené. Cuando cumple veintiún años se alquila una habitación para ella sola; convive luego con un teniente, que lastimosamente para ella desaparece después de la revolución de Concepción del 47, exiliado en Clorinda. Maristela cae definitivamente en la prostitución, y un viejo la deja embarazada de nuevo, pero éste la deja a su suerte. Al final se descubre que la ancha barriga de Maristela no era consecuencia de un embarazo, sino de un tumor que le provoca la muerte, no si antes ver a un falso hijo que cree ser el suyo.

Es uno de los relatos con protagonista femenino, aunque esté narrado en tercera persona. Presenta características de relato naturalista. Maristela es la mujer que lucha por vivir en un ambiente mezquino y con un ambiente moral férreo pero a la vez hipócrita. Es uno de los primeros cuentos de reivindicación de la mujer como ser humano publicados en el Paraguay; de ahí su importancia. Representa la faceta de la mujer paraguaya a la que las circunstancias de la vida le obligan a rechazar el ambiente provinciano. El problema individual se transforma así en una reivindicación colectiva; Josefina Pla aprovecha la experiencia particular para criticar la situación general de la mujer paraguaya, con lo que consigue

un relato metonímico. Por otra parte, en lo temático, los mitos griegos aparecen por primera vez en la obra de Josefina Pla como motivos ejemplificadores de las ideas que la autora pretende subrayar. Así, el narrador compara los avatares de Maristela con los sufridos por Penélope, la esposa de Ulises, porque lo que limpia de día, su tía Eulalia lo ensucia por la noche.

El siguiente relato, **Plata Yvyvy**, "plata bajo tierra", tiene un fuerte carácter humorístico y se inspira en el mito paraguayo de los tesoros escondidos, aunque también tiene contenido femenino. Don Jenaro pasa su luna de miel en una quinta de su propiedad. Un ruido constante amarga la luna de miel de la nueva pareja, lo que atribuyen a un *póra*[182]. Después de unos días, descubren que lo que tanto les aterrorizaba era un burro propiedad de una mujer llamada Ñe Celé, que roba las provisiones de la pareja, y para deshacerse de él lo matan y lo entierran. Cuando la pareja finaliza su luna de miel, el hijo de Ñe Celé asegura que en un lugar alrededor de la casa de Jenaro hay un tesoro escondido. Al desenterrarlo descubren que no era un tesoro, sino el burro enterrado.

Josefina Pla critica abiertamente el matrimonio como convención social paraguaya, y acude a recursos como la repetición o el monólogo interior para burlarse con ironía de ello:

> Don Jenaro, el almacenero de Tuyucuá, se había casado. Un tanto tarde, pero se había casado. Al casarse, como muchos, habría querido ser más joven.[183]

---

[182] *Fantasma* en guaraní.
[183] *Íbid*., p. 47.

> Para él era tan simple como una cuenta de almacén. Estaban o no estaban casados? ... Estaban él y Arminda, en una habitación solos? ... Era aquel mueble o no una cama, y una cama matrimonial, es decir, bendecida?...[184].

La situación humorística se produce cuando convergen el mito y la realidad. Lo que resulta irreal aplicando la razón, conduce al encuentro con la realidad. De esta forma, la situación grotesca se produce cuando el narrador subraya la particularidad irracional de la mentalidad rural.

Por otra parte, el cuestionamiento del orden moral paraguayo que sugiere Josefina Pla, se ve reforzado por la transgresión ortográfica que realiza, al no incluir más que el último signo de interrogación en una frase de este tipo. Así, el cuestionamiento de la realidad social de la autora transciende lo puramente temático, y se ve reforzado por la escritura, de la misma forma que en la novela que escribe con Ángel Pérez Pardella, *Alguien muere en San Onofre de Cuarumí*, experimenta también con la forma suprimiendo la puntuación e identificando el inicio de las cláusulas sintácticas con las letras mayúsculas con la que se inician.

El relato titulado **Cuídate del agua**, escrito en 1950, es de tema bélico, y se localiza en la Guerra del Chaco. Pero podríamos señalarlo también como cuento fantástico, en cuanto el desenlace es motivado por una profecía. El borrachín Cirilo se burla de la premonición que le realiza una vidente cuando le pronuncia la frase del título del relato y le revela el momento en que ha de morir. La profecía resulta cierta: Cirilo combate en el Chaco y muere al beber demasiada agua después de estar

---

[184] *Íbid.*, p. 48.

varios días sin haberlo hecho. En el cuento, Josefina Pla pone en entredicho en cierta medida el machismo del hombre paraguayo, que no atiende a la razón y la prudencia porque va contra su carácter en vano atrevido.

El siguiente relato, **Cayetana**, escrito en 1948, es un relato femenino. El comienzo ya destaca por resaltar mediante la repetición y la acumulación encadenada de frases imperativas -impresión agobiante para el lector- la concepción de servidumbre inherente a la mujer paraguaya:

> - Cayetana, andá a buscar la carne.
>
> - Cayetana, en Pinozá se vende naranja a cuatro pesos el cien. Andá comprar.
>
> - Cayetana, fregáme ese piso que está sucio.
>
> - Cayetana, andá traer la silla que está en lo del carpintero.
>
> - Cayetana, "enjaguá" mis medias. Pronto.
>
> - Cayetana, prendé el horno. Vamo hacer sopa.
>
> - Cayetana, andá regar mi picardía blanca.
>
> Cayetana hacía todas estas cosas y algunas más.
>
> Cayetana sería el mate de mañana, de siesta, de tardecita, -mate amargo, mate dulce, mate de coco- yendo y viniendo interminablemente...[185]

Cayetana tiene diez años y es educada para ser servil. Cuando se convierte en adolescente, solitaria y sin amigas, Eduardo, un familiar doctor casado y con dos hijas, se aprovecha sexualmente de su inocencia. En ese momento, Josefina Pla vuelve a insistir en su tema recurrente de la denuncia en comisaría a la muchacha, cuando desaparece para independizarse, como ocurría en el relato **Maína**. Cayetana muere finalmente,

---

[185] *Íbid.*, p. 65.

pero las señoritas Olmedo no tardan en contratar a una nueva Cayetana.

La niñera mágica, escrito en 1954, fue publicado por primera vez en *La mano en la tierra*. Es también un cuento de reivindicación feminista. Inician aquí el argumento un médico y su mujer que contratan a Minguela como niñera. Sus logros con los niños hacen que sea considerada mágica, hasta que abandona el hogar por un hombre que la corteja, con quien tiene un hijo que muere, después de lo cual vuelve a la casa a ejercer de niñera. Y esta circunstancia se repite constantemente: cada vez que tiene un hijo, éste muere poco después, y acaba volviendo como niñera de la casa. En este relato, Josefina Pla vuelve a arremeter contra las convenciones sociales y contra el constreñimiento de la mujer a un papel familiar. Realiza, así, un acto de rebeldía contra la misma naturaleza que la obliga a ejercer como madre en todos los momentos de su vida. Por otra parte, hay cierta inspiración en el realismo mágico en este relato, donde lo casual y lo maravilloso definen el papel de la protagonista en la narración.

La jornada de Pachi Achi, escrito en 1957, es una inmersión en la vida cotidiana de una pareja, Pacífico y Melina, que ha adoptado a la joven hermana adolescente y madre joven, huérfana y soltera de un niño, de un año de edad aproximadamente. La esposa es estéril y el matrimonio en realidad ha adoptado al niño más que a la muchacha, pero, además, ve cómo sus decisiones quedan sometidas siempre a las del hombre con el que comparte su vida.

La narración comienza con un encadenamiento de frases orales que repiten al principio el nombre del protagonista con

una valoración afectiva. Se adentra en el tema de la maternidad de la muchacha soltera. Ésta, Maia, como la protagonista de **La niñera mágica**, ve cómo las relaciones cotidianas van enrareciéndose contra ella, clima contra el que arremete con ironía y rebeldía ácida la narradora, transformando el cuento en una crítica de las convenciones sociales patriarcales establecidas, y el desprecio social a la maternidad natural. Se defiende la supremacía de la vida sobre la costumbre adquirida, y sobre todo la necesidad de que la mujer sea considerada como un ser humano con sentimientos y con capacidad de decisión y libre albedrío.

Por otra parte, Josefina Pla reproduce muy bien y con agilidad narrativa las relaciones sentimentales entre los personajes, sobre todo en el trato que la joven Maia recibe de su cuñado: siente que la alejan de su hijo, haciéndole perder toda relación con él; sospecha de las intenciones lascivas de Pacífico y contempla su marginación del ambiente familiar de su hermana y su cuñado (se viste con ropa que sobra a otros y él proclama constantemente el acto de caridad que supone haberla recogido). Pero desde el principio es esta incipiente adolescente quien adquiere protagonismo en el relato. El discurso gira desde Pachi Achi hacia ella, porque el niño se constituye en símbolo de lo propio inalcanzable por la estulticia del hombre y de las apariencias.

Pero el desprecio que parece mostrar Pacífico por Maia, no es sino una máscara externa que oculta la verdadera situación real. Él siente una gran atracción sexual por la muchacha, y no puede sino imaginar una relación sexual con ella, porque se ha de reprimir, sin considerar que está ante otro ser humano.

Josefina Pla sabe penetrar, como se observa en este cuento, en la psicología de sus personajes, y desnudarla con perspicacia, valiéndose incluso de la narración del sueño o de la imaginación que produce el deseo. La crítica a la hipocresía social se combina con la exteriorización sincera en la intimidad de los sentimientos ocultos de los personajes.

Y ante esta situación disimulada por el desprecio aparente, Melina solamente puede pensar y no actuar, porque, como reproduce la narradora, "lo que pudiera decirle no tendría valor para él" y "Pacífico es hombre y los hombres no comprenden...". Así, Maia es el ama de casa; quien realiza las labores del hogar, sin que se le tenga en estima especial como ser humano. Es la sirvienta sin sueldo que progresivamente va adquiriendo conciencia de su incómoda situación.

En este sentido, la autora introduce pensamientos que se acercan a la formulación filosófica. Arremete contra la injusticia terrenal que los hombres provocan, pero también contra la idealizada de la religión católica que presenta un dios que permite un mundo como el que vivimos. Además, la narradora por medio de sus personajes va revelando las carencias sentimentales de los hombres, desprovistos de la peculiar sensibilidad que aporta el sentido de la maternidad.

Hay que destacar en el plano estilístico, el empleo del paréntesis para reflejar el pensamiento profundo del personaje, diferente a las palabras realmente pronunciadas, pero ante todo el aprovechamiento de los recursos teatrales, como la acotación y la oposición entre fragmentos dialogados y narrativos. Párrafos anafóricos enumerativos en la evocación de la situación de Maia, paréntesis que ofrecen las palabras reales

que un personaje piensa en el presente, y un perfecto uso del monólogo interior, hacen que el relato sea estilísticamente uno de los más perfectos de Josefina Pla.

Este cuento es un ejemplo de los que la autora crea como protagonista a una mujer joven, que sufre problemas provocados por un ambiente externo mezquino, de incomprensión y de marginación, como puede ser **Maína**. El concepto exterior ante la gente es más importante que la autenticidad de la vida interior y que la satisfacción, como se demuestra en el diálogo entre Melina y Pacífico (nombres utilizados intencionadamente por la autora como representación nominal de sus máscaras sociales). No es asible mientras impere un pensamiento donde el hombre trate de mostrarse siempre como un ser superior a la mujer. La maternidad -natural o no- debería de ser, como se desprende del mensaje del relato, un hecho alegre en la vida de una persona, pero las convenciones sociales y la mentalidad retrógrada pueden convertir al hecho en un acontecimiento que provoca desgracia y opresión.

El siguiente relato, **Sesenta listas**, escrito en 1953 y dedicado a Gabriel Casaccia, destaca por el empleo casi permanente del monólogo interior. Revive el mito clásico de Agamenón y Clitemnestra, nombres de los protagonistas, transformándolos en pareja feliz. Don Celso, su protector, tiene hijas desparramadas por todo el país, pero solamente mujeres. En este cuento, la rebeldía surge de la situación de indefensión de las mujeres frente a su protector, prototipo del papel que el hombre cree asumir con respecto a la mujer.

Prometeo tiene un tema extraño si lo comparamos con otros cuentos de la autora. Se separa de ellos por un mar de

preocupaciones metafísicas y dudas existenciales que surgen al plantearse el tema de la supremacía del cuerpo o del alma, de la razón o de la pasión, de la materia o del espíritu. Narrado en primera persona, con el uso estilístico de la letra en negrita para subrayar los pronombres y los verbos en primera persona, establece un diálogo entre el yo y el tú surgido del desdoblamiento interior del narrador introspectivo. La reflexión, los rasgos psicoanalíticos del ego, el misticismo expresado en la idea de que el cuerpo es la condena del alma, la dialéctica interior, en definitiva, son los ejes sobre los que gravita un relato de inspiración temática borgiana. Por otra parte, Josefina Pla vuelve a utilizar la mitología griega en provecho de la narración: el narrador-protagonista sufre la lucha entre su razón y el cuerpo que le tiene encadenado. El sexo, expresión máxima de lo corporal, es el lastre de la razón; una roca que le impide desarrollarse. De esta forma, Josefina Pla vuelve a plantear la dicotomía de la lucha entre la carne y el espíritu, uno de sus temas obsesivos.

La corona de la Virgen, escrito en 1968 y dedicado a José María Rivarola Matto, destaca de nuevo por la transgresión de la norma escrita que realiza Josefina Pla: la eliminación de casi todos los signos de puntuación de la obra, indicándose las pausas por la mayúscula de la primera letra de una palabra después de una pausa fónica. Vuelve a aparecer la crítica femenina: Josefina Pla defiende a la mujer de los abusos que comete el hombre con ella, al referirse a la falta de pasión sexual que tiene la protagonista en la relación con su marido, porque fue obligada al matrimonio, y desde entonces no es más que una esclava.

La misa del ogro es un relato fuertemente comprometido con la patética realidad nacional. Escrito en 1960, cuenta la historia de un joven sacerdote -uno contra todos- rodeado de la injusticia y de la crueldad, por un lado, y de la cobardía y de la hipocresía, por el otro, flaquea y cae en el pecado de la carne. Entonces, todo el mundo lo desprecia y es despojado de sus hábitos; pero como no es un renegado, durante muchos años acude a las fiestas de la Virgen de Caacupé para, en medio de la confusión, oficiar de contrabando porque "siempre será menos peligroso pecar contra Dios que contrariar a los hombres"[186]. De nuevo aparece la rebeldía de Josefina Pla contra lo establecido socialmente, esta vez en el mundo del catolicismo.

En suma, con los relatos de *El espejo y el canasto*, Josefina Pla pone en entredicho la sociedad patriarcal paraguaya y sus convenciones arraigadas, demostrando que el papel decisivo que la mujer paraguaya ha desempeñado en la historia del país, no se corresponde con las costumbres sociales que se han venido estableciendo. Su vida ha sido un reflejo de esta misma lucha contra el machismo aceptado, y los relatos no hacen más que reflejar el pensamiento de la autora sobre la liberación de la mujer y de cualquier ser humilde en Paraguay y en el resto del mundo. Sin embargo, no ataca al hombre en sí, sino a sus ideas heredadas, porque el hombre también es víctima de una sociedad que lo coarta. Así, su lucha está encaminada a la consecución del bienestar familiar, lo que también le ha sido impuesto. Por otro lado, Josefina Pla reproduce con rigor el lenguaje hablado en Paraguay, tanto el castellano como el guaraní, lo que convierte a la obra en un

[186] *Íbid.*, p. 133.

testimonio lingüístico del país. Además, la autora da un paso hacia el relato moderno en el plano estilístico con el uso del monólogo interior, los recursos gráficos, las transgresiones de las normas ortográficas y el recurso al diálogo mental referido; no evita el maniqueísmo para subrayar la situación del ser marginado paraguayo, de las clases bajas, aunque elude con habilidad el panfletarismo político, limitándose a atestiguar una realidad social tal como ella la siente.

Sus siguientes obras son una continuación de la anterior e inciden en los mismos temas con el mismo tipo de relatos, a excepción de *Maravillas de unas villas* (1988), recopilación de doce cuentos infantiles cargados de magia, belleza y fina sensibilidad. Cada uno de los cuentos está ilustrado con figuras apropiadas a cada texto. En *La pierna de Severina* (1983) hay reiteración temática y estilística, a pesar de que sus cuentos son inéditos, excepto **Ciegos a Caacupé**, escrito en 1928 y publicado en *La mano en la tierra*. El resto son relatos oníricos o reales escritos entre 1943 y 1959, que tienen un carácter más universal inspirado en la raíz del hombre. Más destacables son los relatos de *La muralla robada* (1989), la última recopilación de cuentos escritos por Josefina Pla en diferentes épocas. Ella misma los divide en el índice en cuatro tipos: simbólicos y fantásticos, cuentos de la tierra, cuentos cotidianos y anécdotas, folklóricos y varios. Entre los cuentos simbólicos y fantásticos destacan **La muralla robada** (1984), **El ladrillo** (1946 y 1968), **El calendario maravilloso** (1980), **Aborto** (1970-1983), **El pequeño monstruo** (1970), **Prometeo** (1967), publicado anteriormente en *El espejo y el canasto*, y **El gigante** (1982). **La muralla robada** y **El calendario maravilloso**

son intimistas, mientras que **El ladrillo** trata sobre la represión colectiva. Hay cuentos "de la tierra", que destacan por la introducción de la conversación en *jopará*, como **Mandigú** (1949), **Jesús Meninho** (1965), **Mascaritas** (1950), **Tortillas de harina** (1982), **Vaca retâ** (1974) y **El canasto de Serapio** (1969-1980). Otros son anécdotas o cuentos cotidianos como **Papagayo** (1949), **Jamón cocido** (1983) y **El grito de la sangre** (1982); también introduce folklóricos como **El tatá vevé** (1982) y **El caballo marino** (1982), mientras que otros son de tema sentimental como **El nombre de María** (1980) y **El perro** (1959).

Al organizar el libro, Josefina Pla prefiere buscar la unidad en el tema y la progresión en su desarrollo, antes que el puro orden cronológico. En *El espejo y el canasto* no busca en orden cronológico, pero tampoco existe uno temático, lo que ocurre en éste. Y tres cuentos que Josefina Pla escribió durante los años ochenta se pueden catalogar como fantásticos, aunque en ellos también se expresan las obsesiones del carácter de la propia escritora. En el relato que da título al libro, **La muralla robada** (1984), la autora nos transmite uno de sus miedos obsesivos personales: el narrador-protagonista manifiesta su pánico a la gente de su entorno, porque ésta le roba sus objetos personales, sus flores, su casa, su portón y hasta sus paredes. En resumen, la soledad del protagonista en un mundo extraño, lo que también manifiesta los temores íntimos de Josefina Pla. **El calendario maravilloso** (1980) cuenta la inquietud de un hombre que se dedica a juntar las hojas de un calendario que lleva chistes, minicuentos y anécdotas al reverso de los días para leer todos juntos el día primero del año siguiente. Pero una mañana de un primer día de año se

dispone a abrir su cofre con sus hojas del calendario grabadas día y día y descubre que están en blanco y han desaparecido las leyendas escritas, y posteriormente van desapareciendo progresivamente los números, los colores, e incluso las hojas de papel. En la narración se aprecia cómo el protagonista vive una ilusión que se desvanece cuando intenta darle vida, lo que indica una nueva obsesión de la autora: la imposibilidad de convertir su mundo de ficción en realidad desde la vejez implacable, tema también que se desprende del argumento del siguiente relato, **El gigante** (1982). En este cuento, un gigante despierta después de un largo sueño e intenta atrapar la luna, destrozando todo lo que pisa, y en su intento de robarla cae sepultado al derrumbarse la montaña. Pero con el tiempo, la erosión deja al descubierto su osamenta, y los expertos dicen que es un esqueleto de una bestia, aunque el hombre común sabe que son los huesos del gigante.

Posiblemente **La muralla robada** sea uno de los cuentos donde mejor se aprecia el estilo y las obsesiones temáticas de Josefina Pla. Al comienzo se revela la incertidumbre de la narradora-protagonista; su soledad y la incomprensión de los vecinos. La vejez hace que ella piense que el amanecer que contempla parezca que sea el de algún día del pasado. Y poco a poco va contemplando cómo desaparece su casa: la angustia se apodera cuando descubre que ha sido robada y que únicamente puede lanzar el último grito que le queda en la garganta. Josefina Pla transcribe su angustia en la vejez y transmite su obsesión: la de sentirse sola, abandonada y perdiendo el refugio de su personalidad, su propia casa.

En definitiva, si podemos extraer una obsesión común a todos los cuentos de la obra, ésta es la de una reacción contra el menosprecio creciente no sólo de la vida, sino también del espíritu: del derecho del ser humano a consumir libremente sus días, su tiempo, su visión del mundo por amarga que pueda ser. Así, Josefina Pla utiliza la primera persona y el monólogo interior en sus obras como expresión de la realidad que ha vivido y observado. En este sentido, los relatos de Josefina Pla tienen dos vertientes genéricas: los relatos sobre la realidad exterior y los relatos sobre su mundo interior. Los primeros suelen discurrir en espacios abiertos, tienen relación con anécdotas y con un mundo de seres marginados: mujeres, prostitutas, campesinos, niños, de la leyenda fantástica, etc. Ejemplos de este tipo de cuento son **Maní tostado**, **Cuídate del agua**, **El canasto**, **Jesús Meninho** o **El ladrillo**. Los segundos suelen localizarse en espacios cerrados, están narrados en primera persona, y es frecuente el uso narrativo del monólogo interior. Podemos argumentar que Josefina Pla utiliza la primera persona y el monólogo como expresión liberadora de pulsiones reprimidas. Estos relatos tienen un valor catártico, de la misma forma que para T. S. Elliot la escritura tenía un valor de liberación. Así, cuentos como **La muralla robada**, **Prometeo** y **El espejo**. Sin embargo, no son una expresión consciente del pensamiento de Josefina Pla, sino inconsciente, y en realidad son relatos psicológicos; concentra en su escritura un autodescubrimiento del inconsciente. En el espacio cerrado, sus personajes representan con sus características de refugio, de soledad, de sufrimiento y de peligros en la experiencia iniciática de descubrimiento de pulsiones

interiores. Así, en el enclaustramiento de un personaje y en el fluir de la conciencia su estado interior hace que los universos personales conecten simbólicamente con la propia experiencia vital de la autora. Estos relatos revelan la definición de Jung de que el ego es expresión de lo masculino y el subconsciente es donde predomina lo femenino, en cuanto los narradores-protagonistas son hombres, mientras que la relación de lo narrado con la autora es una muestra de su subconsciente. En este sentido, el cuento **Prometeo** es simbólico de cómo Josefina Pla utiliza los mitos como símbolos de la situación de los personajes, revelando de esta forma que los sentimientos de los hombres se mantienen invariables al paso del tiempo, aunque cambie el aspecto material de la sociedad. La misma autora se trasunta, como se revela en el uso continuo y subrayado de la primera persona, en su personaje para reivindicar la necesidad de liberación de su situación de encadenamiento en la sociedad en que se encuentra, presentando actualizado al Prometeo clásico. Agamenón, en **Sesenta listas**, es quien acaba sobreviviendo como testigo de la muerte del amo, con lo que Josefina Pla reivindica la posibilidad de modificar las historias heredadas de la tradición.

La única novela publicada por Josefina Pla, *Alguien muere en San Onofre de Cuarumí* (1984), escrita conjuntamente con el escritor argentino Ángel Pérez Pardella, es una novela de la tierra. Ella nos puede servir como ejemplo del uso de las transgresiones ortográficas como forma de rebeldía de la escritura de Josefina Pla, y como intento de reproducción fiel del lenguaje popular paraguayo. Generalmente, se eliminan los puntos como indicadores de fin de cláusula sintáctica, y se

transcriben las palabras tal como se pronuncian, aunque sea incorrectamente.

La estructura se asemeja a la de las novelas dramatizadas del Modernismo. Los diálogos suelen aparecer acotaciones semejantes a las del texto dramático. El argumento de la novela, la narración de la muerte en un pequeño pueblo paraguayo de apenas poco más de diez habitantes en la postguerra de 1970, no llega a tener fuerza porque lo importante es el lenguaje reproducido, la unión entre la transgresión y la tradición hablada, de lo culto y de lo inculto. Los personajes son estereotipos de gente del pueblo, e incluso el sacerdote aparece levemente retratado. No hay apenas descripciones, salvo en las susodichas acotaciones, pero la narración queda interferida por los diálogos que explican las anécdotas que conforman la novela, no siempre coherentes por la excesiva presencia de la conversación trivial y escasamente transcendida, como se observa en el siguiente ejemplo:

> Y desde entonces Librada no dice sino algunas palabras en todo el día Quizá dormita Cada día más lánguida más amarilla Hace rato que han renunciado a ponerle las rodajas de limón en las sienes porque la enferma se las despega apenas se apartan ellas de la cama Hace unos días aún conversaba un poco Ahora cuando no gime despacita dormita Cuando está despierta solamente recuerda también Pero recuerda a solas Las otras mujeres no Reunidas junto al catre a una imagen desvanecida la sustituyen otras levantadas por ellas del polvo en que parecían haberse aquietado ya
>
> -Te acordá pa Catalina cuando salimo del monte Nuetro corazó pereré La iglesia allá lejo subiéndose por encima lo arbolé El campanario lo primerito su remate alto vacío sin la campana que ya faltó dende que comenzó la guerra
>
> Y el ybapovó grande grande má alto que la iglesia
>
> Y el etero guazú el etero guazú Marta

Y el arroyo Ña Sotera

Y tanto que habíamo caminado recién entonce me sentí floja mi pierna dice Catalina

(Paí Conché adelante cortando con el machete las ramas Para que pudieran pasar Tanto habían crecido los yuyos y los arbustos En la memoria seguía serpenteando el camino pero el pie no lo encontraba

Y Lui Ellas le llamaban Extramuro Pequeño y flaco como un tucú adelante siempre yendo y viniendo con su perro al lado Ocurrencia de recoger un perro vagabundo cuando ni para comer las personas había

Chaque Extramuro no vaya tanto por delante te va saltar un tigre

Los tigres acechando el paso del viajero desprevenido Tigres cebados en años de guerra Acostumbrados a comer ya de cachorros carne de cristiano Aquella niña que recogieron en el camino tan rubia y linda la llevó el tigre Ni lo vieron llegar El grito no más oyeron Dos veces gritó Ultima vez que oyeron gritar en mucho tiempo a una criatura Las criaturas hijas de la guerra no tenían voz Ahora sí gritan en la plaza una veintena de ellos)[187]

Hay un narrador aparentemente extradiegético, que aparece en las acotaciones y dinamiza el discurso. Josefina Pla y Ángel Pérez Pardella crearon la novela a partir de conversaciones sobre la posguerra que ambos mantuvieron en los años setenta, y transcriben las conversaciones en el registro coloquial, que el pueblo habla. Pero las intrigas que se suceden en el texto quedan desfavorecidas por ello, porque se entorpece la lectura y el habla popular se convierte en el único centro de la novela. La misma Josefina Pla ya lo advierte en el prólogo:

Tal es *el relato* de este relato. Si la novela es intriga, argumento, desenlace no previsto, las páginas que siguen no podrán nunca llamarse novela. Son sólo una narración sin otra lógica que la asociación de recuerdos en los actores de un pasado y en el cual se

> ha querido proyectar algo de lo que fue -especialmente para la mujer- la resurrección trabajosa de un pueblo tras la gran tragedia nacional.[188]

Esta es la intención de la novela: los personajes importantes son mujeres que protagonizan la pequeña historia paraguaya, y que suelen ser quienes resuelven los conflictos que surgen. Así, se pretende aunar testimonios inspirados en la realidad, y conocidos por el pueblo a pesar del paso de los años, para destacar el papel de la mujer dentro de la historia paraguaya; una acción siempre menos estimada de lo que cabe, pero fundamental para el discurrir posterior de la vida del país. La mujer queda convertida en símbolo del renacimiento nacional, y ve cómo su sufrimiento no es más que la muestra principal del que ha sufrido todo el país.

En los párrafos de la novela que reproducimos se advierte la oralidad de la prosa de Josefina Pla, también visible en los fragmentos narrativos. El uso de la anáfora, la omisión de puntuaciones o del inicio de las interrogaciones y exclamaciones, y el empleo de la mayúscula como forma de intensificar el discurso, son los recursos de transgresión ortográfica que más emplea Josefina Pla, como un acto de rebeldía en la escritura. Pero, a ello podemos añadir la transgresión que significa el empleo del *jopará* y del guaraní en el discurso, para intentar ofrecer con fidelidad a los personajes paraguayos.

En suma, Josefina Pla construye relatos en los que se mezcla el inconsciente individual con el colectivo. De esta

---

[187]Josefina PLA - Ángel PÉREZ PARDELLA: *Alguien muere en San Onofre de Cuarumí*. Asunción, Zenda, 1984, pp. 10-12.
[188]*Íbid.,* p. 8.

forma, sus relatos son una respuesta estética al mundo y el significado de su síntesis una toma de conciencia de la realidad vivida. Ilustra la idea de que la mujer es la mejor representante del sufrimiento de los humildes en el Paraguay. Sus textos son testimonios desgarradores de la irreverencia del dominado y subyugado, frente a quien domina la situación circunstancialmente por una razón ancestral cuestionable.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

2.1.2. LA NARRACIÓN REALISTA: ANA IRIS CHAVES.

Ana Iris Chaves de Ferreiro ha sido una de las mujeres más activas, junto a Josefina Pla, de la vida cultural del Paraguay. Pertenece a la misma generación cronológica que Augusto Roa Bastos, José Luis Appleyard, Jorge Ritter y Mario Halley Mora. Nació en 1923 y falleció en 1993. Representa el tránsito entre la escritora del pasado que observa sobre todo lo externo manteniendo una perspectiva masculina, y la actual, más interiorista y propiamente feminista. Su madre fue la escritora Concepción Leyes de Chaves, y su esposo, el poeta Óscar Ferreiro. Durante su vida se ha sentido protagonista de la literatura escrita por mujeres. Aunque no participó en la política feminista activa, sus narraciones suelen ser muestras del estado de la mujer en el Paraguay, aunque en el fondo de ellas subyace la ideología conservadora. En la práctica, fue una precursora cuya presencia pública en el mundo literario facilitó el camino de las escritoras posteriores. Este carácter precursor en su actividad no se corresponde con el de sus obras, que continúan la vertiente narrativa tradicional, costumbrista, realista y conservadora, con un estilo narrativo muy cuidado. Son de lectura fácil, breves y amenas, con un argumento que busca la acción, y aunque maneja con perfección la narración en tercera persona y el monólogo, sus novelas parecen una sucesión de cuentos unidos por el hilo común de un relato familiar o individual. Su narrativa corta suele tener un carácter moralizador, y en ella desarrolla temáticas variadas como la infidelidad matrimonial, siendo la mujer la persona envuelta en el adulterio. Estas mujeres, en lugar de salir triunfantes, terminan siendo víctimas de su propia infidelidad,

de su propia respuesta práctica a un matrimonio infeliz. En los cuentos, Ana Iris Chaves suele emplear la ironía y el humor como procedimientos para ridiculizar un microcosmos que por extensión simboliza al resto de la célula matrimonial. En todas sus obras hay una separación entre el mundo exterior y el ambiente cerrado en que viven los personajes, sobre todo los femeninos, y el espacio enclaustrador no solamente da una sensación de aislamiento y individuación, sino que también refleja el mundo sofocante y limitado de una sociedad en decadencia.

Publicó dos novelas: *Crónica de una familia*[189] (1966) y *Andresa Escobar*[190] (1975). La primera es una saga realista donde se cuenta la vida de tres generaciones de una familia en que se ha mezclado la sangre de los vencedores y vencidos de la Guerra de la Triple Alianza; mientras que la segunda es una la historia de una mujer envuelta en las pasiones de la tierra en que vive. Como en sus cuentos, es una prosa testimonial en que se mezclan la narración, que caracteriza el costumbrismo paraguayo criollista, con el drama romántico de la novela decimonónica latinoamericana. En *Crónica de una familia*, la relación entre el hijo del patrón, Juan José, y la campesina Antonia, posee las características de las novelas casi anteriores en un siglo como *María* de Jorge Isaacs o *Cumandá* de Jorge León Mera, por la situación de amor imposible entre dos personas de castas sociales distintas, donde el padre de Juan José acaba obligando a Antonia a que se case con otro campesino. En la narración utiliza las técnicas de Balzac que

[189] Ana Iris CHAVES DE FERREIRO: *Crónica de una familia*. Asunción, Emasa, 1966.
[190] Ana Iris CHAVES DE FERREIRO: *Andresa Escobar*. Asunción, Imprenta Modelo, 1975.

dan importancia primordial a la caracterización fotográfica de la realidad y a la ruptura de la armonía inicial con la aparición de un conflicto. Por otra parte, *Crónica de una familia* posee un talante y una temática histórica de fondo, en que se exalta claramente al nacionalismo paraguayo decimonónico y de principios de siglo, (y el recuerdo de la frase pronunciada por el mariscal López en el momento de su muerte, *¡Muero con mi patria!*, permanece en la memoria de los personajes de las tres generaciones de la novela). La localización espacial física de la obra en los tres escenarios de Brasil, Argentina y Paraguay muestra el proceso de simbiosis en las fronteras de estos tres países después del fin de la guerra.

Andresa Escobar, su segunda y última novela, es una historia *dickensiana* en la que la protagonista sufre de los avatares de su destino desgraciado y de las habladurías de la gente. El erotismo aparece con fuerza por primera vez en una novela paraguaya escrita por una mujer. Es la típica historia de la joven sirvienta de condición humilde que no puede consumar su amor, es engañada y sufre la crueldad de quienes le rodean. Como se observa, Ana Iris Chaves continúa los temas y el estilo del folletín decimonónico en sus obras.

En los años ochenta ha publicado sus únicos tres libros de cuentos: *Fábulas modernas* (1983), *Retrato de nuestro amor* (1984) y *Crisantemos color naranja* (1989)[191]. El primero de ellos es un ejercicio de literatura gnómica, formado por un conjunto de pequeñas narraciones fabulísticas, donde los

[191]Ana Iris CHAVES DE FERREIRO: *Fábulas modernas*, Asunción, NAPA, 1983; *Retrato de nuestro amor*, Asunción, Arte Nuevo, 1984; y *Crisantemos color naranja*, Asunción, Imprenta Salesiana, 1989.

protagonistas son animales personificados, con obvia intención moralizante. La narración perfectamente delimitada en tres partes, que suelen coincidir con tres párrafos, finaliza con una moraleja añadida. La moraleja se dirige a un público adulto porque las situaciones que se reproducen hacen referencia a aspectos de la vida social, de la política, del mundo laboral o de los comportamientos humanos. Así, **El pekinés occidentalizado** se refiere a la abundancia de exiliados voluntarios que manifiestan constantemente su sufrimiento por esta situación, pero que en realidad viven cómodamente gracias a la misma, poniendo como ejemplo a un perro pekinés que vive placenteramente en el exilio y se niega a regresar a su país, a pesar de que manifiesta constantemente su amor por él. La autora tenía una antipatía profunda por este tipo de personas y, como ejemplo de ello, valga el artículo de prensa sobre Augusto Roa Bastos[192]. La moraleja de este cuento es que abundan los exiliados voluntarios. Otros temas demuestran el conservadurismo y antiizquierdismo de la autora, como **Los zorros contumaces**, que es un ataque al empleo de la violencia como arma de la clase obrera, y algunos como **La cucaracha oligarca** son afirmaciones de la envidia que existe entre las personas de las clases altas. Algunos cuentos como **La araña estructuralista** son un canto al *carpe diem*. El moralismo en la

[192] Ana Iris CHAVES DE FERREIRO: "Memorias y desmemorias de un 'Fiscal". Reseña de *Augusto Roa Bastos por Rubén Bareiro Saguier*. Asunción, Última Hora (5-8-89), p. 46. En este artículo, Ana Iris Chaves ironizaba sobre las falsedades biografías que se esboza en este libro, y revela datos de la biografía de Augusto Roa Bastos que se ocultan o tergiversan. Algunos de ellos son que el verdadero nombre de Roa Bastos es Augusto Antonio; que su novela inédita Fulgencio Miranda no ganó el concurso del Ateneo Paraguayo en 1937 porque ese año obtuvo el galardón la novela de Concepción Leyes de Chaves, Tava'i; que Josefina Pla no actuó nunca en Radio Teleco en los años de la Segunda Guerra Mundial; que el viaje con el músico Sila Godoy fue de acompañante de tomar notas y no de investigador musical; que en 1946 falleció el hijo que tuvo Roa con Lidia Mascheroni, hecho al que muchos escritores paraguayos dedicaron poemas; y que tuvo cuatro esposas más. Por otra parte,

conducta hace que algunos cuentos ataquen la avaricia, la lujuria, la ira y la envidia; es decir, la autora generalmente pone en franquía la idea de que los pecados capitales que combate la moral cristiana son los más extendidos, lo que da cuenta del carácter de la dimensión moralizante de la obra de Ana Iris Chaves de Ferreiro. En suma, la autora pretende criticar algunos vicios sociales estableciendo pautas de conducta que conduzcan a una sociedad más humanizada, utilizando un mensaje maniqueísta y conservador.

En los otros dos libros de cuentos de la autora lo más destacado es la visión de la mujer que expone. Las palabras que Estela, la protagonista del cuento titulado **La hipócrita inocencia**, revelan que es una mujer que recuerda su vida con la madre y dos tías solteras después de que el padre de la niña las haya abandonado. Este cuento, bastante representativo, muestra al lector cómo las mujeres pretenden engañar a la niña por mantener una farsa cotidiana respecto de su padre, que está según ella realizando negocios en Maracaibo. La realidad de la situación contrasta con la astucia de las mujeres, que representan un mundo sin hombres en el que los valores de la sociedad heterosexual dictan sus formas de comportamiento, y Estela se manifiesta abiertamente contra ellas. Así, Ana Iris Chaves contempla la experiencia de la absurda vivencia en la mentira de las mujeres tradicionales, y su encierro como una trampa para las mujeres que aspiran a ser libres y tener una personalidad propia.

Ana Iris Chaves ataca la afirmación de Roa sobre la inexistencia de una destacable intelectualidad paraguaya citando cincuenta nombres de la cultura del país.

El crítico norteamericano Charles Richard Carlisle sintetiza con perfección el sentido de la mujer en los cuentos de la autora:

> Lo que Ana Iris Chaves de Ferreiro comunica a través de estos tres cuentos es típico del desarrollo bien realista del lugar de la mujer en la cultura paraguaya -a pesar de grandes pasos hacia su liberación durante los pasados ciento veinte años. Su visión nos corrige la imagen a veces muy fácilmente proyectada de la mujer paraguaya como infinitamente más liberada que sus hermanas del resto de Hispanoamérica o de la América del Norte. Es verdad que la historia de la mujer en el Paraguay abarca ejemplos concretos e innegables de grandes pasos en los mundos del comercio, las bellas artes, y aún la política -pasos que en otros países serían inauditos hasta la fecha- pero el patrón básico de la vida de la mujer no varía grandemente de país en país.
>
> Y la respuesta de Ana Iris a esta situación se traduce así a un corpus de narraciones de estructura tradicional debajo de la superficie de las cuales se despliegan la frustración y la ira de la mujer de las Américas -norte y sur- cuya vida ha sido reducida a una dependencia artificial en metas establecidas por una sociedad cuyas jerarquías políticas y religiosas han sido dominadas por una perspectiva masculina.[193]

Sin embargo, su postura no acaba de ser plenamente feminista; sus deseos de reforma de la situación presente de la mujer se limitan a la defensa de la búsqueda de libertad o de amor autentificado por la consumación como pareja y la formación de una familia. Manifiesta un rechazo de los principios y labores tradicionales destinados a la mujer, pero no plantea nunca una solución. Solamente pretende combatir el dominio del marido a la esposa o la ruptura del amor dentro de

---

[193]Charles Richard CARLISLE: "La mujer en la narrativa de Ana-Iris Chaves de Ferreiro". California, *Discurso Literario: Revista de Temas Hispanicos*, v 1(2) (1984, primavera), pp. 289-293.

unos presupuestos conservadores. Pero no es la visión complaciente de las escritoras de generaciones anteriores como su madre Concepción Leyes; tampoco es la visión desgarrada de la vida de la mujer que presenta Josefina Pla. Las mujeres de Concepción Leyes no transcienden lo puramente local ni sufren los rigores del machismo y de la situación social. Son tipos perfectamente individualizados que se debaten en la disyuntiva entre el sentimiento auténtico y el comportamiento fingido que adoptan como máscara ante la sociedad. Ana Iris Chaves reivindica el poder femenino desde la óptica individual de los personajes, con el empleo comedido del humor y de desenlaces positivos que se caracterizan por la sensación de optimismo al eludir el tragicismo habitual y el compromiso social.

Cuentos de *Retrato de nuestro amor* como **Eterno imán**, **Divorcio**, **Parece un cuento** y **La desaparecida**, tienen protagonistas masculinos por medio de los que se focaliza el relato. Ellos revelan sus dudas, temores y problemas en monólogos interiores y sintetizan la visión que el hombre tiene de un tipo concreto de mujer. Sin embargo, el verdadero protagonista es el personaje femenino, quien logra dominar de forma espectral al hombre, de quien llega a manipular sus decisiones con el poder de la persuasión. En el siguiente fragmento de un diálogo del cuento titulado **Retrato de nuestro amor** revela que el mejor empleo de la astucia y la lógica hace que la mujer pueda llegar a inducir al hombre a tomar sus decisiones:

> Y me llenaste de tibieza el corazón cuando acercando tu rostro al mío, dijiste:

-Es que... ¿sabés?, las pecas no desaparecieron... es mejor que nos casemos antes de que las veas porque ¿y si después no te gustan más?

-Triunfa la lógica femenina -dije más feliz de lo que podía expresar.[194]

Retrato de nuestro amor se puede tipificar dentro de la narración sentimental que más adelante abordamos en este trabajo, porque casi todos lo cuentos que integran la obra poseen un argumento amoroso. Sin embargo, recordando que la obra se publica en 1984, la encuadramos en este capítulo porque los cuentos revelan la evolución de la autora desde la problemática realista nativista al relato despojado de connotaciones históricas nacionales o costumbristas. Ana Iris Chaves sitúa con habilidad la historia sentimental en el primer plano del argumento y omite las referencias espaciales y temporales históricas para centrarse en la problemática individual de los personajes. La mayor parte de los relatos fueron publicados anteriormente entre 1959 y 1970 en revistas y periódicos como *La Tribuna*, *Ñandé* y *El Estudiante*, aunque seis de ellos eran inéditos hasta la publicación de la obra.

La temática sentimental gira alrededor del amor postergado, del amor no consumado en el pasado por diferentes causas, que finalmente resurge y une al hombre y a la mujer. La disposición estructural de la mayor parte de los relatos es muy semejante: un personaje, de forma habitual un protagonista masculino, da testimonio del amor a una mujer con una focalización retrospectiva generalmente. Hay en ellos una presentación que reproduce el primer acercamiento de la futura

[194] Ana Iris CHAVES DE FERREIRO: *Retrato de nuestro amor*, p. 42.

pareja; un nudo donde se establece la problemática entre ambos; y un desenlace donde se consuma el amor de ambos. En **Víspera de San Juan**, la mujer recupera el tiempo perdido y se une a los treinta años con el hombre al que amó, que ya ha alcanzado los cuarenta y ocho años. La misma estructura de alejamiento después del acercamiento inicial, y reencuentro final de los enamorados se repite en **Retrato de nuestro amor**, **Parece un cuento**, aunque en éste se superan las trabas iniciales, y en **Eterno imán**, donde la regeneración de las personalidades facilita el "final feliz". En **Divorcio** el conflicto discurre por el terreno moralista de la lección por el amor que se debilita. Otros son relatos retrospectivos del pasado de los enamorados, como **¿Te acordás, Rosaura?**, donde el protagonista masculino repasa lo vivido por ambos.

Algunos de los relatos sentimentales tienen un desenlace trágico. Son los que se caracterizan por una carga más profunda de romanticismo en los personajes, donde muchos de ellos acaban suicidándose al estilo decimonónico. El más representativo de ellos es **El último romántico**, donde la relación entre dos amigos poetas acaba enturbiándose cuando uno de ellos está enamorado de la novia del otro, y después de estar a punto de provocar el adulterio, se suicida por no traicionar a quien aprecia. El triángulo amoroso también es el centro de **Historia de un amor**, donde se desarrolla una historia de celos de la hermana atrevida hacia la más tímida, porque ésta ha acabado junto a quien aquella creía que la amaba. El testimonio trágico sentimental en **Montoncito de polvo** surge cuando el hombre lee una carta en que su esposa le manifiesta que le ha abandonado porque ella padece un cáncer bucal y no desea hacerle sufrir,

antes de que él escriba una nota previa a su suicidio. La muerte de la madre en **La desaparecida** es el desenlace de la historia de la imposibilidad de ella ante la soledad absoluta que prevee al saber que su hijo parte a Europa para ingresar en la carrera del sacerdocio.

Los sentimientos del hombre están profundamente descritos con monólogos interiores directos e indirectos. El cuento **El solterón** es uno de los relatos monologados de la obra que merecen más atención. En él, un hombre anciano, solterón y algo misógino, da rienda suelta a sus pensamientos y sus actitudes del pasado, y aunque rechaza en el fondo la actitud de desprecio a la mujer que ha mantenido durante toda su vida, está inconscientemente arrepentido de ella. La autora emplea en todos los relatos las fórmulas de la confesión o el testimonio autobiográfico del personaje. Como ejemplo valga **Luz perpetua**, donde Juancito evoca el sacrificio que su madre realizó por él hasta su muerte, y ahora la recuerda como una luz perpetua, argumento muy idealizante en la línea de uno de los tipos de narración tradicional paraguaya. En otras ocasiones, el pacto mimético incluye la confesión de una mujer que se ha casado con otro hombre y se excusa ante su antiguo amor, como en **Demasiado tarde**. En este cuento destaca el empleo de la anáfora en los párrafos para revelar con intensidad los verdaderos sentimientos de desazón de la narradora.

Algunos cuentos de *Retrato de nuestro amor* son simplemente historias trágicas de personajes femeninos. **Micaela** es el drama de una joven cuya madre la considera inútil, a la vez que sublima el valor de la joven Teodosia, quien además de haber ayudado siempre a su madre al morir atropellada logra una buena

indemnización para ésta. Micaela se siente desvalida y, ante los improperios que recibe de su madre, opta por el suicidio como medio de rechazo al ambiente que la rodea.

Dentro del panorama de la narrativa paraguaya actual, *Retrato de nuestro amor* se diferencia de la mayor parte de obras de cuentos de otros autores en la unidad temática que presenta. Ana Iris Chaves reúne sus cuentos de temática amorosa en una obra, unidad temática que ya no contemplamos en su última obra narrativa publicada, *Crisantemos color naranja*. Ésta incluye dieciséis cuentos, que como en la anterior obra algunos son inéditos y otros fueron publicados o dados a conocer anteriormente, de temática más dispersa que la de sus anteriores obras. Así, **El fabricante de vírgenes** es una crítica del machismo de un ginecólogo que desarrolla su vida entre su trabajo y sus conquistas femeninas sin escrúpulos. **El guerrillero** es la confesión en tercera persona de un luchador por la libertad, que descubre la inutilidad de su planteamiento ideológico, cuento por el que discurren algunas connotaciones políticas que revelan el conservadurismo de la autora cuando valora la inutilidad de la lucha armada de la guerrilla, sobre todo cuando afirma que al morir revelan como más importante el amor de la patria que la lucha por la libertad.

Otros temas de los relatos de esta obra son la ruptura de la monotonía cotidiana por un hecho aparentemente trivial como la aparición de una rata en la casa en **Oscura noche húmeda**; **Basurita** es la tópica historia de la venganza del hijo de una víctima del cacique rural por usurparle las tierras, quien después de convertirse en abogado y haber sido declarado como prometido de su hija, con astucia provoca la ruina de la

familia y abandona el compromiso matrimonial ante la desesperación de quien había sido el verdugo de sus padres. En *Crisantemos color naranja* hay resoluciones trágicas generalmente en todos los cuentos, contrariamente a lo que sucedía en los de *Retrato de nuestro amor*, donde, además, se suma la muerte natural en partos o la violenta en los desenlaces.

Uno de los mejores es **Doble expiación**, que relata la historia de un combatiente de la Guerra del Chaco que hurta los objetos personales de las víctimas de la contienda para satisfacer el nivel de vida de su esposa, planteándose la lucha interior en su conciencia entre la integridad ética y la necesidad. Pero la tragedia surge cuando descubre que ella tiene un amante que también se encuentra luchando en el conflicto, y que ha muerte, por lo que ella se plantea la duda de si ha sido realmente asesinado por su esposo o en la lucha. Después de descubrir la verdad, ella se suicida y él acaba muriendo en una emboscada. Se trata de uno de los cuentos donde, a pesar del conservadurismo en la reacción del narrador, hay un discurso limpio y suspense en el argumento.

En relación con el tema feminista destacan **Un domingo para morir**, **Apolo en ruinas** y **María**. Los tres tratan el tema del adulterio en distintas variantes. En el primero, un hombre intenta provocar que su esposa se suicide porque con el divorcio no conseguiría apropiarse de los bienes gananciales. Sin embargo, como ella es más astuta, acaba asesinándolo. El segundo es la historia de un *play boy* casado que recibe como premio del adulterio la misma moneda de cambio por su esposa, que acaba enamorándose y relacionándose con otro hombre ante la

indiferencia y menosprecio que sufre del marido. El tercero es la reivindicación de la condición individual y como persona de la mujer de condición humilde, embarazada tras la violación de un desconocido, hasta que muere en el parto. Otra historia femenina es la del embarazo surgido del adulterio en **El suicidio del nonato** y también **El destino** expone el conflicto social de una pareja que lleva viviendo tres años juntos.

El relato mágico o fantástico aparece con más profusión en este libro que en los anteriores de la autora. Así, **El hijo de la tormenta** trata la maldición supersticiosa de quien ha nacido en una noche de tormenta. **Vaivén** es un ejemplo de ambigüedad por contención, donde los personajes reflexionan sobre el acto de mecerse en una hamaca en un ambiente de misterio. **Crisantemos color naranja** es la historia de un personaje que ha heredado la casa abandonada de su madre y su mente trabaja en la reconstrucción del pasado. Y en **Algo más**, el protagonista, después de un accidente de automóvil con su novia, se reencarna en un príncipe y no logra adaptarse a su nueva vida.

En los relatos de *Crisantemos color naranja* alterna la narración en tercera persona y en primera, pero siempre domina la expresión de la reacción psicológica de los personajes. El perfecto manejo de la elipsis argumental y de los monólogos hace que la obra sea técnicamente una de las mejores de Ana Iris Chaves, aunque siguen siendo sus relatos amorosos los más elaborados. En este sentido, hay un relato que destaca por la presentación en paralelo de dos discursos distintos: **El azar**. **Algo más** se caracteriza por llevar incluidos fragmentos en cursiva del accidente ocurrido, a modo periodístico, pero este relato sitúa pensamientos de una novela que se está escribiendo

en algunos fragmentos. Destaca, además, por ser una historia donde lo político, el hecho colectivo, se mezcla con las vidas individuales: un hombre se enamora de una mujer que forma parte de un comando guerrillero, que queda desarticulado por la policía por la delación de éste. A pesar de todo, consciente de su traición, salva al cabecilla Carlos cuando en el interrogatorio asegura que no lo conoce. A la vez que fracasa la acción directa, lo hace la relación amorosa.

Otros aspectos interesantes de la narrativa de Ana Iris Chaves son el enfrentamiento entre el espacio rural y el urbano, que representa por sí mismo la lucha entre lo tradicional y el progreso. Valga como ejemplo el que en la última obra el escenario rural ha dejado paso por completo al de la ciudad, e incluso al de países extranjeros, donde destaca el que **Aquel Alberto** se localice en Italia. Por otra parte, la autora suele confrontar el espacio interior con el físico exterior, y en las narraciones irrumpe el psicologismo de los monólogos interiores con la visión descriptivista de la naturaleza: este cuento es introspectivo, como la mayor parte de *Retrato de nuestro amor*; ello demuestra que la autora se ha preocupado por la indagación psicológica en el pensamiento de los personajes y el efecto que los acontecimientos producen, más que en la simple narración de sucesos, como ocurría en las narradoras de generaciones anteriores. Ana Iris Chaves se enfrentó con una temática nacional narrada de forma tradicional y propia del romanticismo latinoamericano decimonónico, para intentar que avanzara hacia terrenos más actualizados a partir del intimismo de algunas secuencias de sus relatos.

En cuanto al lenguaje, la autora reproduce la expresión viva de los personajes, y aunque evita el exceso del particularismo lingüístico paraguayo, emplea el voseo y la expresión de la gente sencilla, alejándose del barroquismo, pero elude el guaraní para dar una mayor impresión de universalidad. Ana Iris Chaves tiene el valor de haber sido una de las autoras que ha continuado la presencia de la mujer en la literatura paraguaya, y su temática queda como nexo de conexión entre las primeras narradoras paraguayas como Josefina Pla y su madre Concepción Leyes, y sus contemporáneas, como Noemí Ferrari de Nagy y las que han surgido en años posteriores.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

2.1.3. LOS CUENTOS DE ESTER DE IZAGUIRRE. FÁBULA Y REALIDAD.

Coetánea de Ana Iris Chaves de Ferreiro -nació en 1923-, Ester de Izaguirre ha desarrollado la mayor parte de su producción en el género de la poesía. Sin embargo, no ha eludido realizar incursiones en el campo de la narrativa, en la modalidad del cuento breve, que completan y resumen al mismo tiempo los motivos recurrentes de su literatura. Sus poemas y cuentos reflejan una cosmovisión paraguaya, análoga a la de las obras de otros miembros de la "Generación del 40", a la que pertenece, como la de Hérib Campos Cervera y Josefina Pla.

En narrativa publicó *Yo soy el tiempo* en 1970 en Buenos Aires. En 1990, reunió los cuentos de esta obra junto a otros inéditos y publicó en Asunción *Último domicilio conocido*, que es en realidad una antología de sus mejores relatos. Es una obra que se puede enmarcar dentro de la tradición del cuento fantástico argentino[195]. En todos ellos la vida cotidiana se mezcla con la fantasía de lo onírico, para penetrar con profundidad en el misterioso mundo de los personajes, concretas expresiones del mundo cotidiano. Son cuentos que sugieren más que exponen, porque a la autora lo que le importa es destacar la impresión que producen las situaciones para el narrador más que la historia contada en sí. En su poesía Ester de Izaguirre se proyecta en un hablante lírico que realiza un soliloquio en el que se despliega el sentimiento personal. De la misma forma, en los cuentos, con un lenguaje discursivo, presenta a un personaje que expone de forma subjetiva sucesos donde despliega

[195] En este hecho influye el que haya vivido prácticamente buena parte de su vida en Buenos Aires, aunque nunca dejara de realizar actividades literarias en Paraguay, como la de dirección de talleres.

toda su imaginación, con imágenes poéticas. Véase como ejemplo, el siguiente fragmento, uno de los más representativos del estilo lírico y repleto de metáforas de los cuentos de Ester de Izaguirre:

> ¿Seguir viendo? ¡Eso! Seguir mirando la belleza, de una forma, de un color, de una nube, que de cordero se transforma en castillo, de un amanecer sobre el mar, del brote que me anuncia mis propios increíbles reverdecimientos. Es mi sentido mejor educado. Puedo reconocer matices infinitos; distinguir el color de una hormiga negra del de otra. ¿Que son todas negras? Eso cren los que no perciben las diferencias entre los infra-tonos del negro. O del blanco.[196]

El poema del principio de la obra, escrito por la misma Ester de Izaguirre, expresa el lamento por el desarraigo y la distancia que separa a la autora de Asunción, su tierra natal. El poema queda como un recuerdo cariñoso hacia los compatriotas y hacia su pueblo, porque el tema del extrañamiento apenas aparece en la obra. La autora suele eludir la inclusión de sensaciones personales o autobiográficas, y prefiere el tema fantástico siguiendo la tradición del cuento fantástico rioplatense. Los escasos detalles autobiográficos que inspiran los cuentos de Ester de Izaguirre hacen referencia a su infancia en Zárate (**El verdugo**), la vida familiar (**Vivir es darse tiempo**), la pérdida de un ave real (**Tuna**), o la muerte de un gato (**Mea culpa**). Sin embargo, la autora se limita a partir de la anécdota y desbordar la realidad por medio de la fantasía para transformar en símbolos estéticos elementos de la realidad referencial, sin preocuparse de si lo contado es verídico o falso, sino simplemente verosímil.

---

[196]Ester de IZAGUIRRE: **Entre dos hormigas negras**. *Último domicilio conocido*. Asunción, Editorial Coraje, 1990, p. 26.

Muchos cuentos comienzan con el pronombre personal *yo*, expresamente citado u omitido, aunque también hayan en tercera persona, como signo de individualidad de la historia a contar. Esa individualidad que se percibe desde el principio, va acrecentándose a medida que discurren los acontecimientos, porque el acto de individual, para la autora, es personal e íntimo, y porque los sucesos que acontecen en una vida solamente pueden ser narrados por quien los ha vivido inmerso en ellos, o, al menos, por quien ha sido testigo implícito. Izaguirre pretende teñir de subjetividad la perspectiva narrativa, entre otros motivos porque de los acontecimientos fantásticos -lo misterioso metafísico es el tema principal de la autora en sus relatos- surge una impresión o un efecto en el afectado, que resultaría increíble si lo contara alguien ajeno a los hechos. En este sentido, se percibe en los cuentos de esta autora la influencia de lo sobrenatural metafísico de Borges, con comienzos que recuerdan los relatos de *Ficciones* o *El Aleph*.

La brevedad de los cuentos de la obra -según Enrique Anderson Imbert- se debe al deseo de la autora por ceñirse a la brevedad del poema[197]. Siguiendo lo observado por este crítico, la mayor parte de los cuentos tienen un "yo" que narra y muy pocos comienzan en tercera persona, como hemos advertido en el párrafo anterior, lo que es característico también del género lírico. Y ante cualquier refutación a la impregnación de lo lírico en los relatos de Ester de Izaguirre, se puede responder que ella inventa a un narrador que expresa sus propias

[197]Enrique ANDERSON IMBERT: "Estudio sobre *Último domicilio conocido*". En Ester de Izaguirre: *Último domicilio conocido*, pp. 67-84.

inquietudes como si lo hiciese en el género poético. El lenguaje discursivo de los cuentos de Ester de Izaguirre transcribe intuiciones que crean imágenes poéticas y que desembocan en sucesos positivos en apariencia, que en el fondo se alejan de lo que puede ser considerado como real.

Los primeros cuentos de *Yo soy el tiempo* transcienden anécdotas que se inspiran en acontecimientos autobiográficos. La narración siempre es en primera persona, y el detalle autobiográfico siempre lo transmite un personaje inventado. El "yo" algunas veces es un varón, como en **El verdugo** y **La certeza**, o una mujer -**El cuadro**-; pero en ocasiones puede ser un perro -**El gusto de la lluvia**-. Otros relatos comienzan en primera persona y acaban en tercera, como **Holocausto** y **El verdugo**. Esta estructura se mantiene en algunos cuentos de *Último domicilio conocido*, como **Entre dos hormigas negras**. En ellos, el narrador en primera persona se desdobla para dar una visión subjetiva y objetiva a la vez de una realidad que se puede alterar por medio de su intuición. El cambio del punto de vista del narrador-protagonista certifica la veracidad de los acontecimientos narrados.

La acción de los cuentos es simple: tienen un principio, un nudo y un desenlace, que generalmente es sorpresivo. Y profundizando en el punto de vista doble que domina la narración, el personaje activo que realiza su discurso en primera persona invierte su posición y se convierte en sujeto pasivo en el desenlace, donde aparece una voz en tercera persona que dictamina la resolución final. Pero en otros cuentos, el tema asombra más que el desenlace y abunda en reflexiones sobre la conducta humana -la creación, la toma de

decisiones transcendentes, el deseo de eternidad, el deseo amoroso, y el paso inexorable del tiempo-, por lo que adquiere un tono psicológico. Así, los narradores suelen adoptar una visión impresionista, porque no observan el mundo tal como es sino como lo perciben:

> Hoy es la separación. Como casi siempre en las novelas y en las películas, sucede en una sórdida estación de ferrocarril donde nadie mira a nadie. Ruido, maletas, silbatos y apenas un beso que no llega a la piel y se diluye en el aire de otoño que empieza. Ella se aleja cada vez más. Ella, cuyo nombre amado no pronuncio, la que pudo llamarse primavera, vida, juventud.[198]

En otros párrafos el narrador adquiere un tono expresionista, con impresiones sensoriales y metáforas para presentar el mundo:

> Una vez, su amiga Águeda enfermó de un grave mal que le iba transformando las manos en sarmientos y le ensombrecía los párpados como plumajes de cuervo. Encarnación oró en el santuario más recóndito y le dijo a su dios -que por lo visto era un buen mercader porque hacía rato que trocaba monedas de plata por escudillas de alabastro o perlas negras por caireles de cristal-.[199]

Hay un denominador común en todos los relatos: la visión del mundo de Ester de Izaguirre demuestra compasión por la triste condición humana. Sin embargo, sus narraciones se pueden dividir en varios grupos. Enrique Anderson Imbert las clasifica de forma acertada, conforme a un criterio epistemológico no estético, en cuatro vertientes[200]:

---

[198] **El buen negocio**, p. 49.
[199] **El dios completo**, p. 22.
[200] *Íbid.*, p. 70.

1) *Cuentos realistas*. Los sucesos son ordinarios y verosímiles, probables en la vida cotidiana tal como es fotográficamente (**Tuna**, **Mea culpa** y **Una sola voz, nada más**).

2) *Cuentos lúdicos*. Predomina el tono fantástico con sucesos sorprendentes e improbables, inspirados en coincidencias, excentricidades y efectos insólitos (**Puntos de vista**, **La mosca**, **El hermano**, **Holocausto** y **Vivir es darse tiempo**).

3) *Cuentos de misterio*. Los caracteriza la atmósfera de locura que produce una impresión de irrealidad. Los sucesos son extraños, inciertos pero posibles (**Lo que nos comprenden**, **El cuadro**, **Entre dos hormigas negras**, **Último domicilio conocido**).

4) *Cuentos fantásticos*, con sucesos sobrenaturales, absurdos y totalmente imposibles. El orden del universo se altera por la irrupción de un inexplicable elemento mágico que destruye la lógica de la realidad (**La certeza**, **El dios completo**, **Tiempos impares**, **Yo fabulador, el verbo en presente**, **El verdugo** y **El gusto de la lluvia**).

Los cuentos realistas muestran los deseos y los anhelos de los personajes. **Una sola voz, nada más** es la historia de una mujer que espera que algún hombre le diga que la ama, hasta que lo consigue con un hombre anónimo que la invita a cenar. Al final resulta que la protagonista es una prostituta y la llamaba un cliente desconocido que la cita en una esquina de la ciudad.

Tuna es el nombre de una cotorra que ha caído en casa de una familia, y le falta un dedo de la pata izquierda. La familia ha acogido al animal con cariño, pero una noche se escapa. Adquieren una segunda cotorra, a la que no le falta

ningún dedo, pero que sustituye a la primera, creyendo todos que es aquélla porque ha ocupado su lugar. De esta forma, por medio de la identificación de lo diferente, Ester de Izaguirre tematiza la falta de individualidad que tiene un ser vivo para quienes le rodean.

El nombre en cuatro tiempos es la historia de un amor imposible de una mujer mediocre porque una persona celosa lo impide, y **Mea culpa** la de una mujer que recurre a un veterinario para que cure al gato enfermo que recogió de la calle. La mujer está tan agobiada de trabajo, de obligaciones familiares y por el marido, que desatiende al gato. Lo lleva al veterinario para que le quite las penas con una inyección y al llegar a casa recrimina los olvidos de los suyos, y se siente culpable por todo lo que les negó, como al gato. La autora pretende en este cuento reivindicar el predominio de los sentimientos sobre el vértigo de la vida actual. Y **Cuando fui joven ya era viejo por dentro** es el viaje sin retorno de un personaje que vive con escepticismo por lo que es viejo cuando aún es joven, hasta que llega a la muerte, todo ello contado en la lengua vulgar de Buenos Aires.

Los cuentos lúdicos de Ester de Izaguirre tienen siempre una dimensión humana. **El castigo** es la historia de un escritor con una existencia sin sentido hasta que descubre la idea narcisista de que su cuerpo es el templo de su vida y que la realidad deja margen para el sueño, transfiguración de la muerte. Es un cuento profundamente existencial y psicológico, donde el escritor necrófilo emprende un viaje imaginario, sin retorno, a la muerte. El hombre es un ser destinado para la muerte, y el sueño la anticipa porque nos introduce en esferas

ajenas a la realidad tangible. En **La mosca** no hay análisis psicológico, pero contemplamos directamente la corriente de sentimientos de una adolescente, a quien su hermana mayor inicia en el lesbianismo, y después se casa. La adolescente se venga de lo que considera traición de su hermana provocando el adulterio de su cuñado, lo que le causa un gran remordimiento que la conduce al suicidio.

Puntos de vista es uno de los relatos donde el personaje activo y narrador a la vez se convierte al final en actante pasivo de una acción que termina de contar un narrador omnisciente. La narradora-protagonista que viaja en un autobús procura consolar a un presunto perturbado mental que está sentado a su lado. Luego averigua que éste, lejos de ser un loco, es un psiquiatra que la había estado tratando como caso patológico. De nuevo la sorpresa revelada por el narrador omnisciente aclara con perplejidad el sentido del cuento.

En **El cuadro** la narradora-protagonista revela el amor que sintió cuando era una niña de once años por el Delfín de Francia, al sentirse atraída por la figura de un cuadro con su retrato. Entre la niña y la figura enmarcada se produce una extraña comunicación y la madre al advertirlo destruye el cuadro, por lo que la niña enferma. Años más tarde, cuando es una mujer adulta, viaja a Europa y en un museo descubre el retrato original. Recibe de nuevo la mirada del Delfín y así reencuentra el tiempo perdido sin vivir. En el cuento, de nuevo, la vida es capaz de resucitar oportunamente la experiencia vivida, y se revela el poder del tiempo que es capaz de recobrar el pasado perdido.

Los que no comprenden es la historia de un loco cazador de mariposas de un pueblo, que persigue a una joven. Ésta tiende una trampa para que lo capturen y lo envíen al manicomio, pero finalmente su padre y el policía que tenían que detenerlo no aparecen. Sin embargo, la muchacha disfruta de las caricias del loco antes de que lo capturen. El argumento tiene cierto parecido genérico con el de *El coleccionista* de John Fowles, donde un coleccionista de mariposas rapta a una muchacha por la que siente atracción. Y en **El gusto de la lluvia** el dramatismo se convierte en determinante del tono sentimental que el narrador emplea, un perro que cuenta un drama humano que no acaba de comprender. Echado debajo de un banco de la plaza, oye conversaciones de una pareja sentada arriba. El hombre abandona a una mujer para irse con otra más joven; la mujer abandonada llora; una lágrima cae en el perro, quien la lame y creyendo que es una gota de lluvia se asombra de su sabor salado. El final resulta humorístico cuando el perro deduce que este otoño que llega va a ser muy diferente porque hasta el gusto de la lluvia está cambiando. Así, Ester de Izaguirre suele recurrir al humor o al distanciamiento en el uso de las personas y tiempos verbales para restar dramatismo a las decisiones trágicas de sus personajes, generalmente seres hundidos en la mediocridad por su propia incapacidad para decidir.

Vivir es darse tiempo es el relato de una mujer que acaba de cambiarse de casa. Se entera de que allí se ha suicidado una mujer muy parecida físicamente a ella, también escritora y, como ella, desesperada por la esterilidad literaria. Entonces decide descubrir la biografía de la suicida. Su obsesión por su figura llega a un extremo que acaba también suicidándose. Es

como si la sosias, el doble que ha adquirido en el mundo de los muertos, la hubiese salvado del suicidio en que podía haber caído. Y **Holocausto**, uno de los cuentos cuya estructura traza mejor la autora, es la historia en primera persona de un aviador que reflexiona sobre su misión: bombardear un villorrio. Pero tiene escrúpulos de conciencia y al final resuelve el cometido arrojándose del avión con la esperanza de que los hombres, ante la impresión del suceso, se conviertan en pacifistas. El suicidio resulta inútil porque su cuerpo cae en el desierto y nadie se enterará nunca de su trágico mensaje. Así, en el cuento, con cierta dosis de humor negro, se revela el nihilismo de la autora ante determinadas situaciones de reivindicación social colectiva; para ella, el hombre no es el dueño de los actos de su destino, sino simplemente un ser voluntarista, y esa voluntad no es suficiente para lograr sus deseos. Es un nihilismo de decepción por el egoísmo del ser humano, perceptible en buena parte de los cuentos de la obra.

Entre los misteriosos destacan **Ellos**, un relato sobre la obsesión de una mujer demente, sus persecuciones mentales y sus nostalgias, que cree que su familia es una secta que la tiene raptada; **Último domicilio conocido**, en el que un ciudadano de Buenos Aires se encuentra en París con un *alter ego* y cuando regresa a su ciudad descubre que habiendo perdido su doble es incapaz de profundizar en su existencia; y **Entre dos hormigas negras**, que es la historia de la transmutación en una misma personalidad de un hombre y su doble. Comienza con el punto de vista de un narrador-protagonista, Marcelo, que dotado de una percepción visual aguda, tan destacada que es capaz de distinguir en dos hormigas matices diferentes de su color

negro, dona sus ojos para que después de su muerte sean usados por otro hombre. El cuento termina con el punto de vista de un narrador omnisciente que relata que como consecuencia del trasplante de ojos del cadáver de Marcelo al cuerpo de un pastor protestante, éste es capaz de distinguir entre dos negros africanos diferentes tonalidades.

En **El hermano**, Claudio oye a su hermano Jacinto anunciándole que dejará el duro trabajo en el campo para buscar mejor fortuna en la ciudad. Pasa el tiempo y Claudio recibe cartas optimistas hasta que un día regresa, no el hermano, sino un amigo que le informa que Jacinto ha muerto, y que antes de ello, le encomendó que escribiese cartas optimistas en su nombre y que mucho tiempo después le comunicara en persona la fatal noticia. En este cuento Ester de Izaguirre alude al poder de la ilusión de lo ficticio cuando tiene apariencia de real y verosímil. El tema del doble tiene un tratamiento parecido en esta autora, al del Borges de **Los teólogos**, donde los dos teólogos rivales descubren que son el mismo hombre a los ojos de Dios, de la misma forma que en **el hermano** el protagonista descubre la verdadera identidad de su hermano.

Los cuentos fantásticos de Ester de Izaguirre tienen una dimensión metafísica en muchas ocasiones. **El dios completo** es la historia de un pueblo donde nadie muere hasta que dios actúa matando a Encarnación, la protagonista, porque el poder de un dios completo sólo se funda con la destrucción de su mejor criatura. El cuento es una parábola donde la autora hace gala de escepticismo ante la supuesta bondad de los dioses adorados por los hombres, porque no pueden permitir lugares idílicos de vida eterna en la tierra. **La morochita** es la historia de una

muchacha que traspasa la realidad impuesta por el tiempo, y logra romper lo supuestamente real, para adentrarse en la ilusión de lo metafísico; el protagonista acaba gritando ante la soledad en que ha quedado después de la desaparición de los seres queridos y de no haber podido complacer sus deseos en la vida.

Yo fabulador, el verbo en presente es uno de los relatos de tema pirandelliano sobre las relaciones entre el personaje y su autor. Es el cuento donde mejor se aprecia la influencia de Borges en la prosa de Ester de Izaguirre, especialmente en la visión del creador literario de **Pierre Menard, autor del Quijote** y el de *Otras Inquisiciones*, afirmador de que "los hombres gozan de poca información acerca de los móviles profundos de su conducta"[201]. El narrador es un "dios escriba" que cuenta la vida de uno de sus personajes, Francisco Sierra, enamorado de Esperanza Ramírez. Pero es un amor frustrado porque tienen que vivir en países diferentes, y Francisco piensa en su destino, en las otras posibilidades que le podría haber dado la vida, lo que le conduce al suicidio. El "dios escriba" que desde su eternidad escribe cuentos sobre hombres que sólo duran en un tiempo sucesivo, reflexiona en que quizá él, a su vez, sea personaje de otros cuentos, con lo que Ester de Izaguirre demuestra el poder de fabular sobre sus personajes, porque la pregunta tiene respuesta afirmativa: es el personaje del cuento de la autora. Hay en este relato, además del juego con el personaje, una indagación en la imposibilidad de la omnisciencia como método de indagación en

[201]Jorge Luis BORGES: *Otras inquisiciones*. En Obras Completas, Buenos Aires, Emecé, 1964, p. 184.

la realidad estética, porque impide que los personajes actúen con independencia.

También es de tema pirandelliano y metaficticio **Tiempos impares** donde el personaje femenino se dirige al cuentista que la ha creado y le declara su amor. El cuentista muere finalmente, pero cien años después su libro de cuentos es leído todavía. Condenado el personaje a sobrevivir dentro del libro, declara que sigue enamorada de su autor.

El buen negocio es la historia de un viajante de comercio, solterón, mediocre, que quiere salir de la rutina. Hace un pacto con el diablo, como el de Fausto, y conoce a una mujer, de la que se separa después de un mes de relaciones amorosas intensas. En el presente de la historia ya es viejo, pero se siente orgulloso de los treinta días de amor que tuvo, porque hizo un buen negocio con aquella mujer. Y en **La certeza** el narrador cuenta en primera persona que está conduciendo un automóvil a toda velocidad. Un tren lo atropella y continúa el viaje a pie. La mujer y los hijos corren al lugar del accidente y pasan a su lado sin verlo. Él los sigue y de improviso descubre su propio cadáver. Como se observa es frecuente contemplar la influencia del tono y de los argumentos del cuento fantástico argentino, sobre todo de Borges y de Cortázar, en los relatos de Ester de Izaguirre.

Uno de los mejores cuentos de la autora es **El verdugo**. En él Ester de Izaguirre se introduce en la realidad de ciertas experiencias religiosas y parapsicológicas, de la experiencia del pensamiento capaz de viajar por mundos diversos a través del desdoblamiento de la personalidad. El narrador-protagonista anota en un diario íntimo recuerdos de infancia que despliega a

lo largo del discurso. En su casa, en una lejana ciudad, había un árbol que simboliza toda su niñez, y ha soñado que los actuales inquilinos de la que fue su casa se preparan para talarlo. En la segunda parte del relato, la autora parte de un narrador omnisciente que lo termina: derriban el árbol y al hacerlo se oye que un cuerpo situado en las ramas también cae. Simultáneamente, la madre del que escribía el diario íntimo entra en su habitación y lo encuentra dormido con señales en la cara de haberse caído y lastimado. La coincidencia y el tema del doble, muy borgiano en este cuento, de nuevo dejan la posibilidad de apertura en el final.

Un cuento satírico-fantástico es **El neutrón** donde un extraterrestre analiza la vida de los habitantes de la tierra y observa que el arte para ellos es algo muy distinto a la medicina o a la arquitectura. Descubre que son seres vulnerables, estudian filosofía, algo que él no comprende, sus ciencias están en pañales, conciben a su dios como un mercader que otorga paraísos arbitrariamente, se visten, crean la política para ser dirigidos, y revela la contradicción de que pretendan conquistar el espacio cuando aún no han curado sus enfermedades. Con este relato, Ester de Izaguirre pone de relieve los aspectos positivos de nuestro mundo a pesar de sus imperfecciones, mucho más atractivo que el de una vida sometida a la tecnificación absoluta y enfrentándose al cientificismo dominante en la sociedad actual con una parábola.

Como denominador común del desenlace de todos los relatos de Ester de Izaguirre encontramos la sorpresa. El lector no se imagina el final hasta que la autora presenta algún elemento paradójico, nada tópico en la resolución, lo que demuestra su

gran capacidad fabulística. Por otra parte, Izaguirre traza a la perfección la psicología de sus personajes, a pesar de la brevedad de los cuentos, porque lo importante para ella es mostrar los problemas humanos de la conciencia y las obsesiones que acosan al ser humano. Dramatismo y humor se combinan con la compasión que demuestra por el triste estado de la condición humana. Los cuentos son radiografías mentales de personas en proceso, consumado o no, de degradación, lo que justifica la prosa poética que emplea en ocasiones. Una prosa poética sin retoricismos y centrada en la indagación existencialista metafísica, con influencias borgianas y cortazarianas, sobre todo al tratar el tema del doble, donde los arquetipos asentados en el inconsciente colectivo invaden la conciencia del espacio físico real. No son cuentos profundamente realistas, pero la realidad los inspira; la autora se limita a traducirlos poéticamente con su fantasía. El perfecto manejo de espacios y de tiempos indefinidos convierte a los cuentos en ejemplos genéricos de vidas humanas, dentro de la inconcreción que surge de la transformación de lo real en fantástico y en el adentramiento en el mundo de la imaginación.

Ester de Izaguirre es, en definitiva, una de las autoras paraguayas residentes en el extranjero que más ha influido en las escritoras de su país de generaciones posteriores. Es posible encontrar sensaciones parecidas a las que producen sus relatos en los cuentos de Renée Ferrer, de Yula Riquelme y de Maybell Lebrón, y su mundo poético ha despertado la rebeldía en la escritura de las autoras paraguayas actuales.

2.2. NARRADORAS DE LOS OCHENTA.

2.2.1. LA NARRATIVA INTIMISTA DE NEIDA BONNET DE MENDONÇA.

Neida Bonnet de Mendonça es una de las narradoras más importantes de la literatura paraguaya actual, cuya celebridad comienza cuando en 1983 publica su novela breve *Golpe de luz*, que sirve como modelo de intimismo y de apertura al exterior del constreñido corazón de la mujer paraguaya; uno de los ejemplos más destacados del intimismo propio de la narrativa feminista. *Golpe de luz* (1983), la única novela que ha publicado hasta ahora Neida Bonnet de Mendonça, fue una obra valiente porque mostraba los problemas interiores de una mujer, que representa a la propia autora, algo aún insólito en el Paraguay, porque las escritoras anteriores como Josefina Pla siempre habían situado los problemas de la mujer en sus obras desde una perspectiva externa, alejados de su mundo interior. Es el primer libro confesional intimista escrito por una mujer en el país, lo que supone un hito en la historia de su narrativa y la primera participación femenina en la novela psicológica que aprovecha la experiencia autobiográfica como medio de inspiración de argumentos.

En *Golpe de luz* predomina un motivo que ha servido de inspiración a muchas autoras posteriores: la escena de ficción que surge de la autobiografía, lo que conlleva que la obra esté estructurada como diario íntimo. Neida Bonnet realiza unas confidencias personales al lector, realmente figurado en el personaje de un psicoanalista, sin pretensiones excesivamente literarias en un principio, y partiendo de la visión de su

mundo personal. Intenta extender sus problemas al plano universal; se trata del desgarrador testimonio de una vida a la que nada parece faltar y a la que de pronto parece que se le ha arrebatado todo. La crisis personal de la protagonista trasciende a lo social pero se conserva en su interioridad. En este sentido, y como señala Osvaldo González Real, *Golpe de luz* es una "odisea interior" por la búsqueda en el laberinto del inconsciente[202].

La protagonista, Beatriz, va desvelando poco a poco sus verdaderos sentimientos en su diario, algo a lo que es reacia al principio de la obra. De esta forma, desmonta lo que aparentemente es una vida apacible, medioburguesa, donde ella ha de simular una alegría de vivir que ha perdido. Dentro de la reflexión, reprocha al esposo la haya ido arrinconando con el paso de los años para dejarla postrada en la soledad absoluta. La narración parte desde el fallido suicidio de la heroína, para a continuación evocar desde su individualidad las circunstancias que la movieron a intentar acabar con su vida. Ella es un ser común, una persona culta, que se diferencia únicamente del resto de la gente en que es capaz de transponer por escrito sus sentimientos ante un psicoanalista; personaje que es un pretexto para el desahogo interior del personaje, verdadero trasunto de los sentimientos de la autora. Beatriz paulatinamente va tomando conciencia de su propia realidad y libera su conciencia alienada por haber admitido subyugarse a la autoridad del marido. Adquiere, por tanto, conciencia de la alienación que ha vivido, reencuentra una vida que

[202]Citado por Roque Vallejos en el prólogo de Neida de MENDONÇA: *Ora pro nobis*. Asunción, Intercontinental Editora / Ñanduti vive, 1993, p. 14.

anteriormente había estado siempre unida a los que le rodeaban más que a su individualidad, y descubre a partir de ese momento un mundo desconocido para ella hasta entonces: el de los seres comunes. Así, el libro es un grito de libertad frente a la opresión familiar, como se revela en los siguientes párrafos:

> Fueron tiempos sin alegría, de silencios y gestos y actos graves.
>
> Fueron tiempos en que estuve frente a frente con la locura.
>
> ¡Gracias a..., no sé a cuántos dárselas; estoy de vuelta! Tengo puertas y ventanas abiertas por las que entran mucha luz y calor.
>
> No está todo hecho, pero estoy de pie y camino hacia la hierba...[203]

Además de adscribirse formalmente a la categoría narrativa del diario íntimo autobiográfico, *Golpe de luz* es una novela lírica, por la afirmación de subjetividad y el cuidado de la forma de la prosa poética[204]. La autora introduce en las escenas melancolía y lirismo, entremezclados en párrafos breves de una escritura que cae en el automatismo de la confesión psicológica. Su estilo es sencillo, despojado de retoricismos y la estructura se presenta como un conglomerado de diario íntimo, carta, confidencia y novela testimonial. El espacio del lenguaje es de la novela porque lo importante para la autora es la confabulación entre lo vivido y entre la ficción en el lenguaje. La novela se convierte en una forma de "exorcizar fantasmas interiores que nos pertenecen por herencia y experiencia" -utilizando las palabras de Mario Vargas Llosa-. Aunque fue escrita sin pretensiones literarias -según las

---

[203]Neida DE MENDONÇA: *Golpe de luz*. Asunción, edición de la autora, 1983, p. 56.

[204]Ricardo Gullón define la novela lírica como el tipo de relato en el que la narración está dominada por la afirmación de la subjetividad y en ella se percibe un aspecial cuidado de la forma, en la línea de la tradición marcada por la prosa poética. *La novela lírica*, Madrid, Cátedra, 1984.

manifestaciones de la propia autora-, la novela logra tener interés y una importancia enorme en la narrativa paraguaya actual porque inicia la vertiente de la forma de la confesión. Prosigue, por tanto, el camino que inició Josefina Pla; la narración que revela la autobiografía de una mujer que es capaz de ser honesta en un mundo que es proclive a que sea todo lo contrario. La apertura del mundo interior y autobiográfico de la autora que aparece en *Golpe de luz* abre la vertiente que posteriormente han continuado Raquel Saguier en *La vera historia de Purificación* o Renée Ferrer en *Los nudos del silencio*.

La novela corta comienza con una localización temporal y espacial concreta en 1982 y en la consulta del psiquiatra en Buenos Aires, donde Beatriz, mujer culta y profesora de inglés, le manifiesta que hace dos años intentó suicidarse. A partir de ese momento comienza la narración retrospectiva y le lee las cartas de desahogo del pasado, de las que la autora respeta incluso la puntuación. La protagonista es demasiado sensible para haber vivido postergada; ama el arte, la naturaleza y los animales. Y después de revelar su carácter comienza la alternancia entre el diario y el soliloquio con el psiquiatra. Las causas de su estado quedan explícitas en el diario mientras que en el presente revela que la ciencia está reñida con la humanidad, y particularmente con la suya. Pone en entredicho la "buena educación" recibida en espacios cerrados, que comunican su soledad y su desesperación. La conclusión de este comienzo es que ha alcanzado la depresión por creer que no ha recibido el trato que ella siempre ha dispensado a sus semejantes, y ahora se encuentra aislada del mundo.

El capítulo tercero descubre la infancia y la adolescencia de Beatriz. Educada en el más profundo catolicismo con rigor moral, es una "niña bien" y lee novelas románticas cursis que no hacen sino acrecentar su soledad. Las preguntas existenciales comienzan a plantearse desde ese momento con mayor rigor, y descubre que ama al desvalido y no al género humano. Incluso rechaza al psiquiatra que la está ayudando. Dato destacado es el de la inclusión de versos de Hérib Campos Cervera y José Antonio Bilbao con los que la autora rinde homenaje a dos insignes poetas paraguayos que admira, comparando su experiencia personal de postergación con el desarraigo del exiliado que añora lo que siente como suyo y no posee.

En el resto de la obra, la narradora revela cómo va convirtiéndose en una mujer de alta posición social, que viaja a Grecia, asiste a conciertos, pero que tiene espíritu de nómada. En conjunto, toda la narración es un recorrido biográfico de la protagonista para revelar las causas de su frustrada decisión de suicidio, consumación de su sentimiento de fracaso en la vida. Es, por tanto, el itinerario de una mujer hipersensible que no acaba de encontrarse consigo misma. La escritura es de desahogo y queda como una excavación en las profundidades del alma de la autora.

Cuentos.

La estética de su segundo libro, la recopilación de cuentos titulada *Hacia el confín* (1986), fue bastante extraña en Paraguay en el año de publicación de la obra. Los relatos que se incluyen presentan una conjunción entre los géneros poético, épico y dramático, que exige un esfuerzo especial al

lector. Y en los relatos vuelve a predominar una visión desgarradora de los testimonios, sobre todo de los personajes femeninos. Raquel Chaves señala en el prólogo del libro que "reúne criaturas que al borde del abismo hablan con sus recuerdos para exorcizar a la muerte"[205]. Para ello la autora llega a valerse incluso de recursos gráficos de escritura de vanguardia como el espacio punteado (**Vida sin caución** y **La crueldad se paseaba**), la mayúscula enfatizada con la repetición de alguna grafía de la palabra (**Vamos a jugar**, **La mudanza** y **Punto obscuro**) el espectrograma (**La hamaca**) o la fotografía (**Fracaso anticipado**), como apoyo a la tensión dramática generalmente.

El tema que aborda generalmente Neida de Mendonça en todas sus obras, y que queda más explícito en los cuentos de *Hacia el confín*, es el fracaso individual y colectivo del hombre en la construcción de un mundo justo y feliz. Por esta razón, sus personajes viven en un mundo hostil y no pueden superar la impaciencia de ver cómo el tiempo y los otros destruyen sus posibilidades de placer. Son narraciones de viajes a la nada de personajes; no a la muerte, sino a un espacio metafísico donde no se puede ocupar ni el papel que el autor utiliza al escribir el relato. Para ello, la carta y el diario íntimo -los medios de expresión de la escritura autobiográfica- son las formas que la autora prefiere, porque desvelan y revelan lo más oculto de su pensamiento y de la opinión que pone en boca de sus personajes. La autora no evitar el incluir formulaciones personales en los cuentos como "con la vieja costumbre de vivir para atrás, subo al automóvil y pongo en marcha todos mis

[205]Neida de MENDONÇA: *Hacia el confín*. Asunción, s.e., 1986, p. II.

mecanismos"[206], que suele extender a la visión global del mundo que ofrece.

En el plano del estilo, además de lo susodicho sobre los recursos gráficos empleados, es frecuente en la autora la frase breve; a veces un párrafo lo ocupa una sola palabra. A pesar del carácter reflexivo, los relatos suelen leerse sin dificultad por la brevedad de las frases empleadas y el léxico del registro medio, lo que no implica carencia de literariedad sino todo lo contrario.

Francisco Pérez-Maricevich ha valorado en pocas palabras el estilo de la autora como "lirismo en la ficción"[207]. Se trata de la definición más acertada de lo que representa la obra de esta autora. El título, poético de por sí, sugiere el mundo que encierra: en los relatos de la obra los personajes son hombres, seres humanos de vida efímera y banal, que discurren por la vida de forma fugaz, veloz como el viento, hasta que vuelven a convertirse en polvo. Sin embargo, la racionalidad en que parece desenvolverse su vida está lejos de la realidad: es la irracionalidad la que alimenta la conducta del hombre -idea subrayada en sus anteriores obras- cuya vida significa solamente el ir al encuentro con el polvo del que procede, retomando la idea del cristianismo. Por tanto, Neida Bonnet parte en sus relatos del concepto de la circularidad del tiempo, de un orden no lineal, donde todo discurre hacia el punto de origen. Y durante la vida, el movimiento, simbolizado por el viento, determina las vivencias, pero el aire se detiene

[206]Neida de MENDONÇA: **Vamos a jugar**. En *Hacia el confín*, p. 29.
[207]Neida de MENDONÇA: *De polvo y de viento*. Asunción, Ediciones Asedio, 1988.

en algunas ocasiones porque aparece el fracaso, signo vital de la condición humana.

El sentido simbólico del título de la obra nos determina en principio el contenido global de los relatos que la componen. El existencialismo kafkiano -influencia estilística también- se convierte en el motivo temático de los mismos. El hombre son sus obras para la autora y su fugaz tránsito por la vida no excluye la pervivencia de sus actos. El ser humano es consciente de que camina hacia su destrucción, como ser individual, pero en él subsisten su vitalismo y la desilusión de lo eterno. Su desorientación a veces lleva a su raciocinio a que invada el campo de lo fantástico, y la narración transmite en esos momentos sus sensaciones oníricas, al modo de cuadros surrealistas en los que las palabras se unen de forma arbitraria para reproducir elementos irreales. Ello sucede en **La cacería**, **Misterio**, **Suele suceder**, donde el espacio real se vuelve imaginario. Otro cuento, **La última huelga**, es un relato representativo del contenido impregnado de situaciones irracionales: a una huelga de médicos sucede otra de sepultureros hasta que se produce una de moribundos en el hospital, porque hartos deciden suspender su muerte hasta que los sepultureros levanten su huelga. Incluso la locura de la narradora es el tema de **Averno**, donde predomina la escritura automática en la confesión poética de una mujer.

De la misma forma que el título de la obra nos revela el sentido global del conjunto de los relatos, el de cada cuento nos sugiere la clave de la interpretación de los mismos. **Que la muerte nos separe** transmite el deseo de rebeldía de una mujer anciana que se rebela antes de morir contra el marido que le

impuso su familia, y no desea que se le entierre junto a él porque no desea estar a su lado después de muerta eternamente. **Fuga** describe la esperanza del mañana que llegará cuando el hombre huya de la forma de vida actual basada en la dilapidación del tiempo. **Callar** resuelve la antítesis que se plantea entre el grito y el silencio a favor de este último, porque por medio del grito no se establece la verdadera comunicación, y los elementos de la naturaleza, como el viento, los árboles y las aves, lo hacen con el gemido silenciado y sin sentido. De esta forma, el relato revela el absurdo del mundo en que vivimos, donde el hombre sólo encuentra un silencioso vacío.

Las sensaciones oníricas y la destrucción de lo real por medio de la fantasía son el tema de **Nada por nadie**, cuento en el que se sucede una peripecia dramática: un automóvil va hundiéndose en el agua y el hombre es incapaz de salvar a las dos mujeres que se encuentran con él dentro del vehículo. Al final sobreviven sin que exista constancia de la veracidad de lo ocurrido para perplejidad del personaje y del lector racional, imbricados ambos por el hilo argumental que teje la autora.

Las yuxtaposiciones temporales unificadas de súbito por una identidad descubierta o recuperada por el personaje es la temática de algunos cuentos como **¿Nacer o morir?**. Sin embargo, hay una anulación del movimiento de estos personajes en la vida porque la narración se centra especialmente en ofrecer sus sentimientos. Así, los personajes conciben el paso por el mundo como un laberinto interior de difícil salida, sobre el que transitan los deseos que se frustran. Nacimiento y muerte se

enlazan y son los que determinan el mundo, como ocurre en el relato.

La rebeldía femenina expresada con ánimo de reivindicación es el tema de **Que la muerte nos separe**, donde la narradora reniega de la imposición familiar de casarse y manifiesta su repulsa a que el dominio económico del marido sea el pretexto para afirmar su poder familiar. La protagonista compra con el dinero que encuentra en los bolsillos de los pantalones de su esposo un terreno en Ytororó como signo de rebeldía ante la potestad del esposo. En **Crónica de errores** la protagonista es una joven de catorce años que destaca por su astucia y que es juzgada por robo. Su forma de rebelarse contra la sociedad patriarcal es irse de su domicilio paterno a casa de un hombre maduro de treinta y dos años, Manuel, quien después acude a una fiesta sin dejar que ella le acompañe porque su papel de mujer le obliga a servir al hombre, tener hijos y ocuparse del hogar, como manda la costumbre. Ante la actitud de Manuel, Emilia, la muchacha, roba el dinero que éste guardaba después de haber vendido su camioneta, lo que se descubre al final cuando ella sonríe ante un letrero donde se anuncia la venta de un terreno por la cantidad robada, después de haber sufrido la humillación del hombre, continuas violaciones de éste y de sus sobrinos, un corte de pelo, símbolo de la degradación de la mujer por el marido, y la denuncia ante la justicia por el hecho.

Y en **Tarde incierta** se pone en entredicho los celos que provoca el machismo. El protagonista sufre y no tolera que su mujer hable libremente, se vista de forma seductora y la rodeen hombres, aunque no tenga pruebas de que le sea infiel. El simbolismo del relato se aprecia cuando la mujer compra una

estatua femenina sin rostro, desproporcionadamente larga y con las manos llenas de una caja vacía, a la que bautiza con el nombre de "El desencanto". La compra significa que la mujer ha optado por su libre albedrío porque se muestra desencantada de su vida conyugal, y volver a casa supone recaer en esta situación.

El relato titulado **Parto en la arena** tiene un constante dramatismo, empleado gradualmente por la autora en otros. En él una mujer se defiende de los policías que han ido a detenerla, justifica los actos de su vida en breves párrafos, y al final se revela que la van a detener por haber matado al niño recién nacido a pisotones porque no lo deseaba, ya que era del marido que la había abandonado. De esta forma el dramatismo de la situación de la mujer queda intensificado, y la autora demuestra que a veces sus reacciones violentas proceden de su propia marginación.

Así, el tema de reivindicación de la dignidad de la mujer es denominador común de buena parte de los relatos de Neida de Mendonça. En **Perplejidad** pone en entredicho la costumbre del marido tradicional, que considera como demente a cualquier mujer que haya estudiado y esté más informada que él, algo que cree imposible porque él es un ser superior por el simple hecho de haber nacido hombre. Y **Perdida** es el testimonio de una mujer engañada por su adúltero marido, lo que le lleva a vivir en una profunda oscuridad. Otro relato como **Palabras descalzas** es la revelación de una mujer, el grito de desahogo de sus sentimientos, cuando es consciente de que sus palabras se dirigen a un país donde los habitantes son sordos, con lo que la autora intenta transmitir la visión de la situación que

observa en su país. En **Contragolpe** la narradora se atreve a desafiar la honorabilidad social de un importante médico porque duda de que sea su verdadero padre y afirma su rebelión contra su tiranía. La focalización de este relato es la que Neida de Mendonça utiliza con mayor frecuencia: el discurso en primera persona de una mujer trata de reivindicar su condición humana. De estos relatos se desprende la idea de la incomunicación de la mujer paraguaya, aparcada como un mueble del mundo por el hombre. Muchos de estos testimonios de la mujer son confesiones en segunda persona dirigidas a un interlocutor, generalmente masculino, donde la mujer revela su interior más profundo y la necesidad de realizarse como persona independiente.

En otras ocasiones el tema es el desprecio y la marginación a los ancianos y la consiguiente pelea por la herencia familiar, siempre que haya algo de valor en ella, como ocurre en **El desalojo**. Pero a veces la universalidad temática surge de la valoración de particularidades sociales y políticas del Paraguay, como ocurre en **La lección**, cuento que trata de demostrar que toda la gente del país vive con miedo y que ello es culpa tanto del que somete como del sometido. Y en **Compro valores** se critica el escaso valor intelectual y de inteligencia del político narrando en pocos párrafos la historia de un mediocre que elige el camino de la política porque tradicionalmente es el único camino que tienen los pobres para triunfar, junto al del sacerdocio. El discurso político del protagonista se presenta como una sucesión de palabras absurda e incoherente, y la autora subraya y repite con ello las palabras claves del mundo de la política paraguaya de la época: violencia, corrupción, hambre, miseria,

agresiones, totalitarismo, ostracismo, tortura, muerte e injusticia, que son banales conceptos, carentes de contenido para el político. Sin embargo, el mismo político mediocre propone el medio necesario para combatir estos hábitos cuando sugiere que ha de comprar valores bursátiles para que su hijo estudie, porque la cultura hará libres a las personas. Sin embargo, la historia se repite y la narración finaliza con puntos suspensivos ante esta afirmación, lo que demuestra el pesimismo con que observa la autora el futuro de la política paraguaya.

En **Contragolpe**, la hija de un tirano se rebela contra la honorabilidad de su padre, dudando de su paternidad, y declara su independencia y la no aceptación de su sumisión al poder patriarcal. La narradora pone en duda que el liberalismo paraguayo corresponda a una actitud de defensa verdadera de la libertad, al pertenecer su tirano padre a este partido. Y el daño que causan los tiranos es irreparable porque son seres enfermos que contagian sus males al pueblo. De estos relatos con matices políticos se desprende que la autora manifiesta su nihilismo con respecto a la situación política y social paraguaya.

Los relatos de la obra demuestran que Neida de Mendonça es una escritora de gran cultura. Además de utilizar una cita literaria de un autor diferente al comienzo de cada cuento, siempre relacionada con su tema, en algunos utiliza como motivo argumental referencias a autores, filósofos y pensadores. Es el caso de **Cuento inconcluso** donde, bajo el pretexto de que los jóvenes actuales no son ignorantes, se aproxima a la teoría del conocimiento de Gaston Bachelard y al manejo del tiempo en la

obra de Juan Rulfo. En otras ocasiones demuestra conocer la mitología clásica con referencias correctas al significado de mitos y dioses clásicos como Neptuno, Plutón, Saturno, el hilo de Ariadna, etc.

Las influencias de Borges se observan en relatos como **Nada por nadie** y **Callar**, sobre todo cuando plantea la visión del mundo como un ente imposible de ser acabado de comprender, donde la realidad llega a ser indescifrable, el deseo de universalidad, la yuxtaposición temporal y espacial, y la destrucción metafórica del sentido de realidad, que está inmersa en una cosmogonía que sobrepasa la dimensión de la lógica. No hay que olvidar en referencia a ello que Hugo Rodríguez Alcalá dedicó un gran número de sesiones del Taller Cuento Breve al estudio del autor argentino, lo que ha impregnado la prosa de algunas autoras de sus influencias.

La oralidad del estilo de Neida de Mendonça se descubre en algunos fragmentos donde el lenguaje oral no se distancia de lo narrado, sino que lo integra hasta confundirse con él en una misma manifestación. El lenguaje se convierte para la autora en objeto de la mímesis de la realidad. En algunos relatos es posible encontrar reflexiones sobre la literatura y el lenguaje como medio de mostrar lo oculto detrás de la realidad. En **Que la muerte nos separe** hay una breve reflexión sobre la dificultad de apresar las palabras y establecer la comunicación escrita, con intención literaria, frente a la facilidad de la expresión oral:

> En mi compañía las palabras enloquecen, se me escapan, huyen y terminan escondidas, faltándome algunas. Otras veces saltan para cualquier parte sin respetar las reglas gramaticales. ¡No puedo contar las sílabas! ¡Jamás conseguí hacer poesía!

> En cambio, con el lenguaje conversado nunca tuve problemas y retorné a él, una y otra vez, como en las culturas antiguas. La palabra oral se me vuelve dócil, ordenada; los vocablos se suceden espontánea y libremente, en armonía total! ¡Hasta en eso fuimos incompatibles![208]

La metaficción, por tanto, es un elemento textual de Neida de Mendonça que llega a veces a convertirse en un diálogo entre las figuras literarias del personaje y del narrador, donde aquél se rebela contra la omnisciencia de forma explícita, al modo de Cortázar, lo que significa en definitiva una forma de cuestionar la independencia entre la ficción literaria y la vida real:

> Estos que escriben historias son unos inmorales, no hacen sino trampas y borrones. Y grito: ¡violador de conciencias y vidas ajenas!, ¡sinvergüenza, bárbaro!, investigador de ideas y sensaciones que no te pertenecen; te aprovechas de poderes extraños para beneficio personal y el de tus ideologías; nos usas y nos falseas a tus personajes con impudicia inepta para placer de los que te leen o escuchan... Debes ser un paranoico... te crees Dios o juez, lo que es lo mismo.[209]

En **Ceguera** el narrador concluye concienciándose de la imposibilidad de reconocer la realidad, ante lo que uno de los anónimos personajes que dialogan en el relato sugiere que cuando la vida sea indescubrible ha de fabricarse y usarse como una tentación con el aliento de la imaginación. Y en **Tiempo inédito** la narración justifica que el sentido de la vida está en ella misma, en que sea vivida y no leída, lo que es una forma de sugerir la necesidad de buscar la experiencia personal

---

[208]Neida DE MENDONÇA: *Íbid.*, pp. 21-22.
[209]*Íbid*., pp. 59-60.

como forma de interpretación de la realidad, de la que la escritura es un elemento accesorio.

Hay una clara voluntad de estilo personal en los relatos de Neida Bonnet de Mendonça con una preferencia por la prosa poética y la temática humanista y de defensa de la libertad individual. La pluralidad formal es también otra característica de su prosa: en **Que la muerte nos separe** y en **Contragolpe** utiliza la carta como forma de confesión personal; en **Crónica de errores** la confesión judicial se mezcla con la narración en tercera persona que revela el desenlace del relato; y la relación testimonial de acontecimientos en **Tal para cual** y en **Compasión**. La narración se focaliza en distintas voces verbales adecuadas a la forma del relato ya en primera, en segunda o en tercera persona, pero siempre tendiendo a la forma testimonial de la confesión de sentimientos postergados en el interior de los personajes.

Otra característica de sus relatos es que exigen la participación y el esfuerzo del lector. En **Crónica de errores** el final abierto exige la habilidad del lector para descubrir lo que ha sucedido realmente. Algunos son textos poéticos dispuestos de forma prosaica, de los que destaca **Como satanás...**, donde una mujer reprocha en segunda persona a un hombre su crueldad.

La mitología guaraní está presente en algunos relatos, como forma de presentar adecuadamente una realidad. **Alma grande** es la historia de un indio poeta. Comienza como un cuento infantil con la fórmula *Había una vez* y el discurso lineal se ve interrumpido por la inclusión de versos de poemas de textos de los indígenas Mbyá. El texto se estructura al modo en que lo

están estos textos, con una sucesión de versos yuxtapuestos que esconden las ideas fundamentales. Pero lo que más destaca de él es la sucesión de palabras encadenadas en guaraní que comienzan por *py'a*, término que asociado a un calificativo significa "alma" o "estado corporal", que inventa el cuentista indio porque Dios le anula el poder del lenguaje por su rebeldía. Sin embargo, lejos de perder su capacidad, continúa inventando palabras sin interrupción, lo que acaba devolviéndole el prestigio perdido. Este relato demuestra las posibilidades literarias de la lengua guaraní, que por su carácter aglutinante y polisintético puede permitir la realización de juegos lingüístico para una traducción más concreta de los referentes de la realidad. Y del relato se desprende además la pervivencia del lenguaje y la posibilidad de establecer la comunicación de los sentimientos, aunque el poder máximo elimine la posibilidad de expresarse.

Por otra parte, los relatos se impregnan de símbolos, juegos irónicos, metáforas irracionales que actualizan lo imaginario, situaciones en apariencia incongruentes y aspectos míticos. Incluso el relato titulado **Averno** se estructura bajo una forma anafórica: casi todos sus párrafos comienzan por *...entonces* para acentuar la oralidad del origen del discurso literario paraguayo. En realidad todos los recursos demuestran que la autora alcanza con *De polvo y de viento* su madurez como prosista.

No tan brillante, aunque muy notable, es su obra *Ora pro nobis* (1993), una colección de breves cuentos. En ella, Neida de Mendonça desarrolla una temática semejante a la de sus anteriores obras, y con la que confirma su capacidad

imaginativa y el dominio que posee de la técnica del relato corto. La escritora prosigue con su estilo personal, que mezcla el realismo de algunos cuentos con el surrealismo y el carácter onírico de otros. También destaca la penetración psicológica en los sentimientos de los personajes y el volver a partir de un cuadro costumbrista por lo general, localizado en el espacio paraguayo regional, para desplazarse por los terrenos de las atmósferas de la imaginación, donde el sueño y la realidad convergen. Así, de nuevo, de los cuentos de Neida de Mendonça surgen interpretaciones plurales donde el lector queda sorprendido por la ambigüedad o la indefinición de algunas de ellas. En suma, la autora aúna el relato de vanguardia con el tradicional en su obra, realza lo fragmentario, y ofrece juegos textuales aparentemente sin sentido para intensificar el intercambio de paradojas arbitrarias a que se ve sometido el hombre moderno.

Como advierte el crítico y poeta paraguayo Roque Vallejos en el prólogo de la obra, "en las narraciones de *Ora pro nobis* se constatan esos aspectos revulsivos de la problemática humana: el agravio a la naturaleza, la degradación de la vida como plenitud cósmica, el desprecio por nuestros ancestros -arrancados de raíz de sus hábitats y relegados a la curiosidad de museófilos y turistas-, la desolación de seres robotizados, donde la fórmula tecnología más confort, no es una ecuación inexorable de felicidad. Es un libro contra la estupidez humana, el fanatismo fundamentalista, la cobardía para asumir y expiar el pasado"[210].

---

[210]Neida de MENDONÇA: *Ora pro nobis*. Asunción, Intercontinental / Ñanduti Vive, 1993, p. 16.

Esta acertada interpretación de los temas que trata Neida de Mendonça en su obra, por resumida, no revela el pesimismo que se desprende de ellos. Para la autora el nihilismo del hombre actual es algo más que un simple presupuesto ético: es una dramática situación que obliga al ser a mantenerse indeciso, sin esperanzas ante un futuro incierto, enigmático, en un presente que mantiene los sistemas de opresión tradicionales, aunque bastante maquillados exteriormente. Así, los cuentos de la autora son trazos del hombre impotente e incapaz de salir de su individualidad. La intimidad es el refugio del individualismo, pero al mismo tiempo cárcel de su existencia por el aislamiento y la alienación del mundo que supone.

En el plano estilístico, los cuentos presentan un cúmulo de voces intercaladas que giran alrededor de la palabra de un protagonista, sea a la vez narrador o no. En ocasiones el narrador ofrece una escritura surrealista, un discurso irracional donde confluyen lo poético y lo onírico; pero en otras hay un intento de ofrecer miméticamente la realidad, generalmente cuando el cuento tiene un alto contenido social. A veces el narrador se identifica cuando el relato se encuentra muy avanzado, como en **Juego de villanos**, porque lo importante son las situaciones narradas y el personaje se define a través de las mismas. En este cuento se invierte el orden lineal: el discurso está perfectamente cerrado, y presenta la voz que revela que Facundo se ha ahogado, lo que da pie a que la narradora-protagonista cuente su historia con este hombre y la violación que sufre de él. El cuento finaliza con la manifestación de la alegría de la protagonista por su muerte.

Como observaremos al analizar otras autoras, la alegría interior por la muerte del cónyuge, disimulada bajo la apariencia externa del dolor, es una temática bastante generalizada en la narrativa paraguaya, sobre todo en la que escriben mujeres.

El calvario que ha de padecer una mujer que intenta comenzar una vida nueva en la que pueda ella misma elegir su destino, un tema recurrente en las escritoras paraguayas, aparece en **Precarias pertenencias**. Y otro asunto que trata la autora de nuevo es el inexorable discurrir del tiempo, que se manifiesta sobre todo cuando el hombre comienza a evocar su pasado, como ocurre en **Mudanzas del tiempo**. También explora en la lucha de la mujer el cuento titulado **El último acto**. En este relato, la protagonista duda entre dar vida o morir ella misma cuando se encuentra embarazada, y al final termina teniendo el hijo y "sale al encuentro de una tarde gris", porque la vida le impone la mediocridad para subsistir.

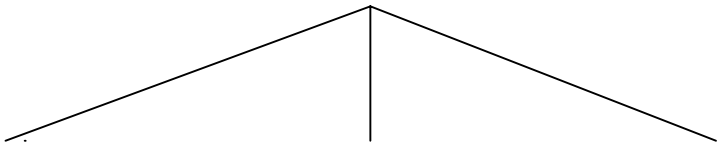
Lo fantástico se introduce en algunos cuentos sin que los personajes se puedan explicar el origen de los sucesos. En **De ausencias y extravíos** la protagonista descubre que es diferente al resto de personas porque se le extravían los pensamientos y los sueños. Por ello, para recordarlos, escribe en un cuaderno donde guarda desde los objetos hasta las fechas de reuniones sociales y sus quehaceres domésticos. Irónicamente la narradora señala que para ello utiliza técnicas descriptivas dignas de Flaubert: sus anotaciones íntimas las escribe en un lenguaje estricto y conciso. Pero ella es una mujer intemporal y evanescente, irreal para el segundo narrador que se introduce al final del relato, e incapaz de poderse diluir con ella

porque es humano. Como observamos, lo sobrenatural llega a un campo metafísico, donde los planos de lo imaginario se oponen a los de la realidad tangible.

La autora incluye en muchos de sus cuentos personajes del mundo local. Es el caso de la payesera[211] de **El enigma**, quien cae en desgracia y pierde la clientela después de haber tenido prestigio, y se esfuma finalmente. Pero consuma su venganza cuando aparece después de muerta y de haber usurpado Celestino la casa, para asustarlo. La originalidad del cuento consiste en que el tema fantástico se trata considerando el carácter humano de los personajes, sin que exista apariencia de irreal en los acontecimientos.

En el relato **Allá en la raíz** se utiliza la forma epistolar. Es la historia de un hombre que ha sido condenado a siete años de prisión y narra las circunstancias que lo han conducido hasta allí. Lo que sorprende del cuento no es el tipo de discurso, sino la utilización de la confusión de la personalidad del protagonista con la de otro pariente, motivo por el que escribe su confesión epistolar. La causa de ello es la promiscuidad de su padre, que tiene un total de cincuenta y seis hijos entre naturales, legítimos y adulterinos, motivo por el que ha surgido un error en su identificación. Y para explicar su verdadero origen familiar, el narrador-protagonista incluye un cuadro genealógico a mitad del relato:

Don Maciel



[211] *Hechicera* en guaraní.

14 hijos naturales 19 hijos legítimos

23 adulterinos

sin reconocer ¡no tienen el apellido (no tienen el tienen el apel Maciel)

apellido Maciel)

Naturales Legítimos Adulterinos

Yo, Antonio Valiente,

hijo de Juan Maciel y

nieto de don Maciel.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Al final se descubre que la carta está dirigida al abuelo para que le aclare si es o no es Antonio Valiente. En conjunto, el relato es hilarante, pero en ocasiones la comicidad se convierte en dramatismo, porque la situación es tan disparatada que se encuentra en el límite de la tragedia y de la comedia. La falta de identidad personal, además de haber conducido al protagonista a la cárcel por equivocación, le sume en una profunda crisis por su origen genealógico.

En otro cuento, **La explicación**, aparece la declaración testimonial y oral como forma narrativa. Se trata de las palabras del hijo de una prostituta que manifiesta su inocencia porque intentó solamente defender a su madre cuando mató al hombre que la explotaba. En este relato el testimonio revela el drama del hombre que vive en el mundo marginal, que se ve sometido al escarnio de una sociedad, y sobrevive cubriéndolo con la preponderancia de la riqueza. También es testimonial **De**

un mismo reino. En él una mujer moribunda repasa su vida y revela que su única verdadera amistad ha sido la de un loro. La soledad agrava la enfermedad y, además, es más dura para la protagonista que el mal físico. Como se observa, Neida de Mendonça denuncia constantemente la deshumanización del mundo y la pérdida de valores en la sociedad.

De temática fantástica es **Figuras de arcilla**, donde una familia ocupa una choza cuando vive a la intemperie y descubre que no ha sido habitada nunca. El ambiente es el de la dura vida cotidiana de la familia pobre y lo fantástico llega en el desenlace, cuando misteriosamente encuentran la extraña choza que les permite refugiarse de la fuerte lluvia. Como en otros cuentos de este tipo, Neida de Mendonça gradúa lo sobrenatural porque desea centrarse sobre todo en los aspectos humanos, lo importante para ella en todo relato.

Uno de los cuentos más dramáticos y de mayor contenido social es **El último relumbrón**, en el que se nos se revela la dificultad de una maestra para ofrecer una buena enseñanza a sus alumnos a causa de la pobreza de los indios del galpón. Pero el cuento esconde una breve evocación histórica sobre una carta que dirigió el mestizo paraguayo Andrés Benítez al rey Felipe IV, en el año 1662, para que le librara de la encomienda, y ella trata de imitarlo para intentar que su escuela mejore. Así, a medida que discurre la narración descubrimos que es un cuento localizado en la época colonial pero que tiene algunas referencias a la actualidad, porque en realidad es un homenaje al esfuerzo y al trabajo de las maestras rurales del Paraguay, quienes no suelen recibir recompensa por su labor.

Como hemos advertido en relación con su anterior obra, en muchos cuentos de Neida de Mendonça se evocan mitos guaraníes y leyendas populares. En *Ora pro nobis* aparece alguno como el *tapy'yi*, el personaje de figura parecida al hombre pero sin ano. De esta forma, la autora aprovecha cualquier contenido local para sincronizar el mundo de sus personajes con el espacio y el tiempo en que viven. El mito aparece transcrito en la narración, pero se figura sobre todo en las mentes de los personajes como forma de entendimiento del mundo; no de lo irracional solamente, sino también de lo que para la mentalidad eurocéntrica tiene una explicación lógica.

En **Camino a la redención** Neida de Mendonça reproduce un mundo absurdo, dominado por los mitos televisivos, que entra en contradicción con las formas rurales de vida. De este choque casi surge una auténtica revolución cuando después del corte de energía eléctrica, los niños y las mujeres se manifiestan porque quieren ver a sus héroes televisivos. La civilización de hoy en día ha olvidado, según el testimonio de un personaje, la dignidad y la honra y está destruyendo todo lo que se construyó a costa del hambre y de la libertad, pero el ser humano sigue sin poder escapar de la opresión.

La pregunta es la historia de unos marginados sociales que compran un terreno para vivir y los vecinos los desprecian por su condición. En el relato se denuncia fundamentalmente la incomprensión del mundo que tienen estas personas, a las que resulta imposible adaptarse a un medio social que les rechaza solamente por su pobreza, reflejada en la vestimenta y en la forma de vivir. Sin embargo, la calidad del cuento estriba en que Neida Bonnet elude el mensaje panfletario porque lo que le

interesa reflejar es la expresión de los personajes, motivo por el que evita las intervenciones del narrador, que simplemente se limita a conducir la acción puesta en la voz de aquéllos. Como en otros cuentos de la autora, las palabras de la protagonista se dirigen a un interlocutor ausente del relato.

De este mismo tipo es **Fiesta de pólvora**, cuento en el que se reproduce una conversación entre dos mujeres mientras realizan la compra diaria en una carnicería. En el diálogo, el hilo del argumento es el enfrentamiento entre la esposa y la amante de su marido, y entre los reproches de ambas se introduce la voz del carnicero que les despacha la carne, lo que da realismo al discurso y le elimina transcendencia dramática.

Una de las historias más absurdas de la obra es la del cuento **Retrato de Jacinta Equis**. Se trata de un retrato donde una mujer en las escalinatas del palacio de la corte de justicia intenta convencer incluso de forma esperpéntica que el marido de la narradora, de profesión abogado, abandone el pleito que tiene contra ella. Lo absurdo es que ella intenta aprovechar sus habilidades, exhibiéndose como karateca también, para conseguirlo, quedando en una posición ridícula, como es también su muerte al caer rodando por las escaleras del palacio. Así, la autora presenta un ejemplo extralimitado del ridículo en que puede caer el ser humano cuando se desespera.

Un cuento trágico por sus connotaciones políticas es **Retrato de una exiliada**, donde la autora rinde homenaje a las mujeres maduras que se han exiliado por la afiliación política de la familia. Y a veces el lenguaje se convierte en tema de algunos párrafos: en **Esencia de antaño** la protagonista exclama

que "en todas partes había vida" y a continuación hace la observación de que "había" es pasado, lo que supone que la autora indaga en las contradicciones de un lenguaje que a veces no puede expresar todo lo que se siente realmente.

El lenguaje de los cuentos de *Ora pro nobis*, como el de su libro anterior, mezcla los registros poético y coloquial, sin que el lenguaje sea retoricista o cargado de vulgarismos. El registro poético suele aparecer sobre todo en los cuentos de ambiente surrealista, pero el coloquial se adentra en los cuentos en las voces de los personajes del pueblo. Las palabras de estos personajes se intercalan en el discurso y lo llenan de exclamaciones e interrogaciones, de refranes, de frases hechas y de términos de los ambientes populares y marginales del Paraguay. Y la autora lo deja correr, empleándolo con corrección y sin caer en el localismo exacerbado. Por otra parte, la estructura de sus relatos tiene apariencia de narración tradicional, en la que aparece un personaje que se presenta y posteriormente cuenta lo ocurrido; pero al final suele haber una sorpresa destinada al lector. Sin embargo, hay trazos de innovación en la narrativa paraguaya: en ellos podemos encontrar un narrador que al final resulta desplazado por un segundo narrador, o la revelación de la verdadera identidad anteriormente oculta del personaje. Generalmente los cuentos de Neida Bonnet suelen comenzar con un diálogo o la transcripción de frases pronunciadas por un personaje, porque éste es quien ocupa el primer plano de las narraciones, y el narrador queda subordinado a sus palabras. Lo importante para la autora es la penetración en la psicología del personaje, perfectamente trazada a pesar de la brevedad de los cuentos.

En resumen, la obra de Neida Bonnet de Mendonça merece ser destacada por ser la primera escritora que revela sus interioridades más profundas en su novela *Golpe de luz*, pero además por su agudeza en la penetración en sus personajes, que le lleva a individualizar tipos comunes del Paraguay, hasta alejarlos de estereotipos y dotarles de personalidad propia, como seres humanos con criterio y con una vida individual.

Todos estos personajes se insertan en un ambiente que traspasa lo real y se integra en lo onírico, donde no hay un espacio real visible, sino una atmósfera a veces borgiana que ofrece interpretaciones plurales. Así, sus personajes en principio podrían formar parte de un cuadro costumbrista, pero su individualidad declarada y la ausencia de un espacio novelesco perfectamente descriptible hacen que sus relatos traspasen al campo de lo imaginario y lo indefinible. Por otra parte, Neida Bonnet carga su lenguaje de sugerencias, a veces nada probables, porque para ella la palabra expresa abstracciones imposibles de definir para el ser humano con cualquier otro medio de comunicación. No hay en sus cuentos un contenido preciso, ni siquiera un lenguaje concreto: trata simplemente de descubrir el sentido humano del universo utilizando diversos puntos de vista intercambiables en un cuento. Son, pues, relatos poco convencionales, algunos de difícil lectura, plagados de ambigüedades porque el mundo del hombre es difícil de comprender. Descubren, por tanto, a una autora de las más destacables de la narrativa paraguaya actual.

2.2.2. SARA KARLIK: LA INTROSPECCIÓN PSICOLÓGICA FEMENINA.

Sara Karlik, escritora nacida en Asunción en 1935, pero residente en Chile, donde llegó a formar parte del taller literario Soffia hasta 1989 aproximadamente, es una prolífica narradora que tiene una amplia obra cuentística publicada, y tres novelas inéditas hasta 1995[212]. Aunque se ha formado literariamente en Chile, suele localizar sus obras en su país natal y, al mismo tiempo, se siente integrada entre sus escritores compatriotas.

Su producción narrativa hasta 1995 se compone de cinco colecciones de cuentos, tras obras de teatro y una dramatización radiofónica, cinco novelas, y tres novelas cortas. No publicó su primer libro de cuentos hasta 1987, *La oscuridad de afuera*, en Chile[213]. La obra tuvo una buena repercusión crítica en los diarios del país. Unos pocos meses después, y casi simultáneamente, se publicaba en Asunción otro libro suyo de relatos, *Entre ánimas y sueños*[214]. Sus tres obras siguientes de las publicadas hasta ahora, *Demasiada historia*[215], *Efectos especiales*[216] y *Preludio con fuga*[217] se editaron en 1988, 1989 y 1992 respectivamente. Su novela corta **La mesa larga** apareció en España junto a otra de Lorenzo Hernández Guardiola, como accésit y vencedora, respectivamente, del XVIII Premio de

---

[212]Aunque posee importantes novelas inéditas hasta la fecha como *Juicio a la memoria*, ha obtenido el Premio Gabriel Casaccia recientemente, en octubre de 1999, con la novela *Nocturno para errantes eternos*, la primera que ha publicado; una reconstrucción de los recuerdos de la vida de una familia de inmigrantes europeos a través de la visión de una adolescente.
[213]Sara KARLIK: *La oscuridad de afuera*. Santiago de Chile, Ergo Sum, 1987.
[214]Sara KARLIK: *Entre ánimas y sueños*. Asunción, Araverá, 1988.
[215]Sara KARLIK: *Demasiada historia*. Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1988.
[216]Sara KARLIK: Efectos especiales. Buenosw Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1989.
[217]Sara KARLIK: *Preludio con fuga*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1992.

Novela Corta "Gabriel Sijé"[218]. En 1996 ha publicado un nuevo libro de cuentos titulado *Presentes Anteriores*, donde retoma prácticamente la globalidad de sus temas, con nuevos argumentos[219].

Su poética es muy personal y su estilo se diferencia en buen grado del de otros autores paraguayos y chilenos. Piensa que el cuento es el género en donde se desenvuelve mejor y puede llegar al público. De hecho sus novelas y piezas dramáticas surgen de un cuento que se va ensanchando en el proceso de escritura porque se escapa de la autora hasta convertirse en una historia larga. Suele partir de un impulso inicial cuando escribe, pero ese apasionamiento a veces no se traduce en prosa de calidad y gusto personal, por lo que sólo una pequeña parte de lo que escribe ve la luz. La autora nos ha manifestado que para ella la literatura no es inspiración, sino un impulso generalmente incontrolable, y lo escrito solamente se controla durante la relectura.

Escribe generalmente acerca de problemas que surgen de la memoria y del recuerdo, de la observación de la experiencia vital, aunque lo narrado tenga apariencia de irreal; se inspira en temas de la vida cotidiana a los que añade su propia fabulación. Como ella misma afirma en la introducción de *Entre ánimas y sueños*, sus relatos se inspiran en recuerdos y la literatura es un arma de la memoria interior porque la civilización no ha inventado aún las formas de borrar el recuerdo. Busca la metáfora simple, automática a veces, lo que imprime a algunos relatos de resonancias surrealistas, y trata

---

[218]Lorenzo HERNÁNDEZ GUARDIOLA – Sara KARLIK: **Sal azul** / **La mesa larga**. Murcia, Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1994, pp. 57-100.

de alejarse del barroquismo. Su gusto por Gabriel García Márquez se vislumbra en algunos relatos, como los de *La oscuridad de afuera*, porque enseñan las relaciones de los hombres con la tierra donde habitan. A pesar de esta notable influencia, Sara Karlik no imita en ningún momento el estilo ni la temática del autor colombiano; simplemente, existe un reflejo de la escritura de García Márquez en el estilo de la autora paraguaya, producto de la admiración y del gusto literario personal.

De la primera lectura de sus relatos se desprende la dificultad interpretativa que tienen. Sus temas pueden considerarse escasos, aunque los argumentos sean de lo más variado, y algunos como el de la impunidad del poder, llegan a ser un tópico en la literatura latinoamericana. Sin embargo, la forma de narrar de Sara Karlik es muy personal. En ella se pueden encontrar influencias de otros autores latinoamericanos; a la susodicha de García Márquez se pueden añadir las de Borges, sobre todo en el uso de las acotaciones en las frases del discurso y en el discurso cuestionador de la realidad de la novela corta *La mesa larga*, de María Luisa Bombal en las visiones oníricas, de Ricardo Piglia en el discurrir de una voz obsesionada por un tema, de Julio Cortázar en el carácter abierto de los desenlaces, de los cuentos de *Eva Luna* de Isabel Allende en la presentación de un mundo onírico y de *La casa de los espíritus* en la narración de la saga de *La mesa larga*, y de Daniel Moyano en la red de significaciones y la estructura simbólica de algunos relatos. La autora conoce perfectamente, fuera de la literatura latinoamericana, los relatos de

[219]Sara KARLIK: *Presentes anteriores*, Santiago de Chile, Red Internacional del Libro, 1996.

Faulkner, Hemingway y John Dos Passos, lo que se traduce en el fragmentarismo de sus narraciones. Maupaussant influye en Sara Karlik en el realismo patético. Sin embargo, estas influencias no son conscientes y la escritora trata de autodefinir su estilo, algo que consigue y que se observa en que casi todos sus cuentos tienen una gran similitud compositiva formal, lo que da a su obra coherencia.

Los personajes de la mayor parte de los relatos de Sara Karlik son pasivos, con lo que los relatos se caracterizan por la falta de acción. El discurso queda guiado por una voz que desarrolla la actividad mental de una realidad psíquica, un movimiento narrativo interno que disloca el significado literal de las palabras. Así, sus cuentos no participan de las características del relato realista tradicional.

A esta característica del estilo personal de Sara Karlik hay que añadir la del empleo continuo de las palabras buscando las posibles connotaciones que pueda tener en el discurso donde se incluyen. Esta búsqueda constante de lirismo hace que la prosa a veces caiga en la imagen irracional, con imágenes fantásticas. Por otra parte, buena parte de sus relatos son figuraciones oníricas, donde un protagonista, generalmente femenino, suele verter sus anhelos y frustraciones.

Los cuentos de Sara Karlik responden a esta serie de temas recurrentes sobre los que desarrolla sus diferentes historias. Alrededor de ideas concretas desarrolla un argumento. Estas ideas son la impunidad del poder, el indio, la problemática femenina, y el tiempo y sus consecuencias. En realidad todos los cuentos son una denuncia de la acción arbitraria de los poderosos, incluyendo el poder de fenómenos físicos como el

tiempo, y del drama cotidiano de la gente común. Los cuentos son gritos desgarrados de denuncia social, pero sin caer en lo panfletario, porque la autora se centra en las consecuencias mentales que surgen de estos actos de injusticia.

La problemática del indio.

Los cuentos indigenistas de Sara Karlik se encuentran sobre todo en *La oscuridad de afuera*. **Como si fueran moscas** denuncia la situación de marginación que sufre el indio. El protagonista indígena sufre el linchamiento de quienes no le comprenden, la sociedad blanca y mestiza. Las indias esperan que renazca de sus cenizas, como marca la leyenda, para cambiar el mundo, lo que no sucede finalmente porque el refugio de la religión ancestral no ofrece la solución al problema del indio. En **Chonga** critica el estado de la condición del indio desde la conquista de América, la transculturación del continente, y la dureza de su vida. El tema del indio se convierte en un pretexto para denunciar a las sociedades rígidamente jerarquizadas en **Bajando por el amazonas**. La defensa de la dignidad y de la identidad del indio, y la reivindicación de justicia para ellos, es el tema de **De indios**, cuento que se incluye en *Demasiada historia*. Sara Karlik presenta la realidad del indio en el escalafón social: es el ser que ocupa sus estratos más bajos por su condición racial, rechazado por la sociedad criolla. El indio, como la mujer, es víctima de una concepción social predispuesta al rechazo a su integración en la comunidad. Sus valores se consideran caducos y ajenos a los que se han ido imponiendo con el paso del tiempo. Si la mujer queda condenada a la postración familiar, el indio queda

marginado en un reducto social, alejado del resto de la población.

La impunidad del poder.

Sobre la impunidad del poder destaca en *La oscuridad de afuera* **Antes del anochecer murió Regúnega**. Cuenta la historia de un emigrante español que muere asesinado al entrometerse en negocios oscuros. **Gregorio Torcida, para servirle** es la trama de un administrador de negocios que comete una malversación de fondos, y la influencia que tiene el hecho delictivo en su vida privada. El personaje del ladrón por necesidad sirve para criticar la injusticia y la desigualdad social en **El miedo tiene olor cuando se derrite**; la consideración del hombre como un mueble es el de **Una casa por otra; La oscuridad de afuera**, la importancia de la apariencia para los cargos públicos; y **El espíritu de las leyes (con perdón de Montesquieu)** es una crítica de la política actual basada en un derecho que sólo revela la arbitrariedad del poder, y en siglas y estudios sociológicos que suenan a ridículo, como I.P.C., motivo por el que el espíritu del poder acaba con la ilusión del narrador, impotente ante ese mundo donde la justicia sólo se encuentra en la letra de los códigos y no en la vida cotidiana.

Hay algunos cuentos que hacen referencia a situaciones recientes de la vida política del Cono Sur. **Al otro lado del puente** es una confesión de una mujer a un hombre desaparecido por razones políticas, como se desprende por el contexto de la narración, que piensa en la inutilidad de seguir esperándolo al otro lado del puente donde quedaron para verse. Y el último relato de *La oscuridad de afuera*, **Grito, gritas, grita** es una alegoría donde se afirma simbólicamente que el grito es la

única esperanza de desahogo del hombre ante la injusticia y los actos arbitrarios del poder.

En *Entre ánimas y sueños*, su segunda obra de cuentos publicada, Sara Karlik ahonda con mayor profundidad en el tema de la impunidad de los actos arbitrarios del poder, con nuevas variaciones en torno a la lucha política. **Palabra de gato** es una fábula alegórica sobre la lucha política de los opositores clandestinos. Y en *Demasiada historia*, su tercer libro publicado, Karlik incluye algunos relatos sobre el confidente y el soplón, columna que sostiene la violencia de la autoridad. En este sentido, en **De un soplo murió Gavilán**, la autora se centra en la soledad que rodea la vida del soplón, quien finalmente muere irónicamente de un soplo en el corazón. En **Las llaves de la ciudad** el narrador realiza una burla consciente de los hábitos del poder, por medio de la presentación de situaciones disparatadas que concluyen con la muerte por SIDA del personaje público protagonista. En este relato hay una crítica de los ceremoniales públicos, de la vida de estos hombres destinados solamente a presentarse en ambientes sociales, y de la ridiculez de sus servidores. **Para adentro** es una denuncia de la rutina del poder, insensible a los sentimientos propios y del prójimo. En **Realidad de mediodía** la autora reprocha a los débiles su sometimiento al poder de los fuertes en un cuento que es una pequeña farsa urbana donde una asalariada anónima vive un ensueño cinematográfico. El ataque a la excusa del medio social como forma de encubrir la injusticia de nuestra sociedad el de **Ciudad de barro**, cuyo argumento se desarrolla en una visita turística a las ruinas de Pompeya por personas de tres países distintos y tres lenguas diferentes.

La violencia de los hombres del pueblo es el tema de **Riña de gallos** y el de **Para mayor seguridad**. Por otra parte, el tema de la resistencia armada de los opositores aparece en **Demasiada historia**, donde la autora aboga por la paz cuando afirma que "hasta cuándo seguiremos escribiendo esta historia", la de la América violenta donde todo el mundo lucha contra el enemigo con las armas, y no puede haber paz. Además, **Especificación clara** es una parodia de la ineptitud de la burocracia de una sociedad en extremo dependiente del control sobre los ciudadanos. En todos estos relatos se muestra la impotencia de "los de abajo", que miran y ven los efectos que tiene sobre ellos la sociedad de consumo, cuando están lejos de poder integrarse en ella.

En algunos relatos de *Efectos especiales*, el cuarto libro que Sara Karlik ha publicado, evoca el autoritarismo militar latinoamericano. **Lugar de ánimas extrañas** es una especie de *western* cinematográfico con reminiscencias surrealistas, en el que un famoso "escupidor" compite con otro a ver quién lanza su escupitajo más lejos en un duelo. **Ojo con dos caras** es una figuración del miedo como ingrediente de la vida del dictador militar; y **Esa noche hizo frío** es una alegoría sobre el miedo como factor político y como agente paralizador de las vidas humanas. **De costado**, en el que se hace referencia indirecta al poema "Desayuno" de Jacques Prévert, es un relato sobre la obsecuencia y el conformismo inherente al ser humano.

En *Preludio con fuga*, Sara Karlik trata algunos temas universales. De ellos destaca el de la explosión nuclear para criticar a la sociedad excesivamente tecnificada en **El día en que el crepúsculo chocó contra el hongo ascendente**. Es un

cuento apocalíptico donde Sara Karlik advierte que el juego nuclear de las grandes potencias económicas y militares conduce a la destrucción de la tierra. La autora combate el lema bíblico de la necesidad de que todo termine para que pueda regenerar, porque la destrucción lleva la desaparición del ser humano y no hay milagros religiosos que puedan impedirlo. La crítica de la excesiva tecnificación y de la modernización es el asunto de **Temblores**, donde la autora pretende demostrar que el hombre queda indefenso ante la burocracia que controla su personalidad.

Un cuento de género negro es **Mucha espera para otro domingo**. Es la historia de un hombre que lee esquelas y llega a coleccionar las que le parecen curiosas. Al final, cuando muere decide que sea en domingo para que su esquela pueda ser leída por un número más amplio de gente. Y frente a la frialdad de un mundo que cataloga al ser humano, cabe la discrepancia del personaje en **Evasión temporal**, donde el final queda abierto a la espera de la vuelta del protagonista.

Observamos que el denominador común de los relatos de este tema es el de la denuncia de la arbitrariedad de las decisiones de los poderosos y de la violencia como método subyugador. Sara Karlik pretende hacer reflexionar al lector desde la imagen impactante, cargada de violencia, para concienciarlo de la situación real latinoamericana. No se vale para ello de discursos políticos, sino de anécdotas individuales que forman en conjunto de ejemplos ilustrativos del tema. En el fondo subyace el deseo de transformación de la vida política del continente, en defensa del civismo en el comportamiento y la

eliminación de los tópicos que han caracterizado las luchas por el poder.

La reflexión sobre la condición de la mujer.

Los relatos de Sara Karlik que tratan sobre la condición de la mujer narran pasiones de personajes femeninos en un entorno constreñido por un lenguaje masculinizado. La autora denuncia la subordinación de la mujer al varón. Sufrimiento interior y erotismo sobresalen en la narración: el erotismo de los relatos de Sara Karlik no es forzado ni intencionado, sino que surge de la misma situación en sí y de la búsqueda de la reacción femenina a determinados actos masculinos.

En *La oscuridad de afuera* encontramos los primeros relatos de este tipo que publica la autora: **Las medias de la Garbo**, **Cosa de espejos**, **Suburbios sin alma** y **Cerrado por balance**. **Suburbios sin alma** es la historia de una mujer casada, que vive en los suburbios donde los hombres parecen espectros, a la que unos cuatreros violan después de emborrachar al marido. Fruto de esa violación tiene un hijo con ojos de indio, lo que revela que es fruto de la violación. **Cosa de espejos** es un relato simbolista donde una mujer recupera en el laberinto lleno de espejos el calor furioso de la relación sexual con un hombre anhelado pero desconocido. **Como mi tía Eloísa (Decía mi amigo Luis Carlos)** refleja la mentalidad de búsqueda de una mujer entre el machismo y su autenticidad como persona. **Cerrado por balance** es la reflexión de una protagonista a la que se le han muerto su marido y su hija y vive por ello en un estado de profunda soledad, aliviada sólo por el trabajo en una tienda de su propiedad. El balance que realiza de las existencias de la tienda le sirve para escrutar y realizar un inventario de las

dificultades que ha sufrido a lo largo de su vida desde el matrimonio. **Micaela, la contadora de cuentos** es la historia de una contadora a la que se margina por ser diferente y que sufre el desprecio de una gentes sin vida, hasta que decide huir cansada de ese mundo. La rebeldía de la mujer a la que el hombre utiliza sólo para una relación circunstancial es el tema de **Todos los domingos**.

Pero el cuento de más valor de *La oscuridad de afuera* es **Las medias de la Garbo**[220]. Fue escrito intentando reproducir las sensaciones que podía tener una mujer en un cine, cuando un hombre desconocido se sienta a su lado y le hace proposiciones sexuales mientras ve la película *La dama de las camelias*. De forma paralela, se suceden las escenas de amor de la película a la vez que la mujer goza placenteramente del sexo con el hombre. Pero, en realidad, ningún hombre se ha sentado al lado de ella en el cine, sino que su fantasiosa imaginación ha crecido progresivamente en paralelo a la película, hasta el orgasmo. La mujer tenía en su mente a su deseado Armando. Es un relato donde lo erótico nace del lirismo del discurso. Así, la pasión del amor se convierte en lo único que puede romper los muros de la incomunicación de la mujer, como le ocurre también a la protagonista Justina en **Fantasmas perfectos**.

En *Entre ánimas y sueños* Sara Karlik denuncia la opresión que la familia impone a la mujer y la soledad que provoca esta situación. Esta idea se advierte en **Con los brazos sobre el**

---

[220]Un aspecto bibliográfico de este relato es que fue publicado en Holanda, traducido a la lengua de este país, en 1992 en una antología titulada *Die Niewe Wereld*, Amsterdam, Meulenhoff, 1992, pp. 184-186. Se trata de una antología importante en Sara Karlik figura junto a autores relevantes de la Literatura Hispanoamericana como Juan Rulfo, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Copi, Juan Carlos Onetti, Mario Benedetti, Homero Aridjis, Julio Cortázar, Borges y Bioy Casares, Carlos Fuentes, Sergio Ramíres, y el brasileño Joâo Guimarâes Rosa, entre otros.

vientre, en **Lunas acostadas** donde los hijos matan a un padre que tiraniza a toda la familia, y en **Casi un ánima** donde la mujer denuncia el estado de miedo en que vive. Ahondando en la reflexión de la opresión de la mujer, **La venganza de Mendieta** es una denuncia más expresa del machismo y la brutalidad del hombre, y en **Entre ánimas y sueños** vuelve a criticar el papel de ama de casa que socialmente se le atribuye a la mujer. **Channel n° 5** presenta una mujer que transgrede el orden robando un reloj sin reconocerlo hasta el final, y **De distintos colores** es un monólogo de una mujer que se viste y arregla físicamente cuando llega la primavera en el despertar de su deseo.

En **Como de no creer** un hombre descubre su soledad cuando no tiene a una mujer en su hogar. La dureza de la vida cotidiana de la mujer se denuncia en **Lady**, donde la protagonista no puede salir del papel monótono de ama de casa; en **Por la puerta oscura entreabierta** una mujer deja escapar su conciencia en un monólogo; **Kosta** es el relato de una persecución amorosa de una mujer a un hombre en el fluir de su conciencia; **El espejo en el tiempo** es la historia de una mujer que trata de salir del rompecabezas de su vida particular envuelta en una imagen que se le aparece en el espejo y le persigue; y **Antes que todo lo borre el tiempo** es un cuento sobre la soledad de una mujer que ve pasar el tiempo sin remedio e intenta por ello aprovechar alguna oportunidad que no se le presenta nunca.

Entre los cuentos de este tema de *Demasiada historia* destaca **De golpe y con ruido**. En este relato una mujer se enfrenta al trauma físico de tener los pechos excesivamente desviados, pero en el discurso la narradora manifiesta una

actitud feminista contra los tópicos establecidos, como cuando habla de que la protagonista se casó para cumplir una etapa. En esta misma obra encontramos un relato sobre la felicidad del hombre y de la mujer, **Ojos de agua**. En ocasiones la autora pone en entredicho las conversaciones de los hombres machistas y su impiedad ante las situaciones sensibles, sobre todo en **Para no volverse loco** y **Dormir la lluvia**, donde la mujer no puede liberarse de la presión de su sometimiento al macho.

En *Efectos especiales* la defensa de la individualidad de la mujer y de la importancia de su papel social se vuelve más aguda. En relatos como **Entre flores y luces**, **Lo de adentro y lo de afuera**, **Las 5 es buena hora** y **Todo será silencio** la mujer se encuentra en una época en que lo viejo, lo tradicional, no acaba de morir, y lo nuevo, lo que nace, no acaba de imponerse por el obstáculo que representa el pasado; situación que resume el estado de la mujer actual en la sociedad. Ella trata de localizar su lugar pero cuando pierde sus virtudes personales queda en el olvido, como ocurre en **Entre flores y luces**, donde la protagonista al llegar a la ancianidad queda en un rincón del teatro donde ha actuado durante toda su vida.

Una tía de glorieta reproduce la vida de la mujer que sufre de un problema personal irresoluble. El amor hacia quien la ha educado y dado cariño la hace concienciarse al final de que lo que se pierde en el presente es irrescatable en el futuro. El tema de la vejez reaparece en **Cambio de folio**, donde una mujer, que ha cumplido la edad de oro de los cincuenta años, se confiesa cuando cree que ha perdido numerosos años de su vida. Ahora observa que le hubiera gustado ser hombre y aunque no le molesta ser mujer, piensa que nunca es tarde para

recomenzar a vivir. La edad de la mujer también es el tema de **De a pedazos**, el de una mujer que cumple treinta años y descubre que ya no tiene treguas en la vida y decide por ello aprovechar el día. Con estos relatos, Sara Karlik realiza una reversión del tópico literario del *carpe diem* destinado a la mujer, porque cumplir años, como manifiesta la protagonista de este cuento, es una forma de adquirir conciencia de que se va desapareciendo. Para Sara Karlik la mujer ha de romper las barreras del tiempo y disfrutar de la vida sin importarle el peso de la edad, porque la sociedad jerarquizada y la costumbre arraigada coartan su libertad de elección cuando aún es joven. En *Preludio con fuga*, obra donde los cuentos se acercan a temas más universales, Sara Karlik no abandona el tema rural para acoplarlo a sus reflexiones sobre el comportamiento humano. **Trueno abortado** es una historia de violencia por la "propiedad" de una mujer que sirve para denunciar el machismo arraigado en la mentalidad latinoamericana, que entiende que la mujer es un objeto destinado al placer del hombre únicamente. En esta obra, su quinto libro de cuentos, Sara Karlik presenta mejor desarrollados los temas que la autora trata en sus anteriores obras. Sin embargo, el personaje femenino pierde importancia, porque la mayor parte de los relatos indagan en la condición universal del hombre, aunque algunos de ellos reincidan en la crítica a la sociedad patriarcal y al machismo. A Sara Karlik parece importarle más en esta obra el mostrar los sentimientos que hacen que el hombre caiga en la desesperación y en la locura, y en demostrar que lo absurdo y lo irracional pueden escapar de las regiones más oscuras de la mente humana.

Así, una buena parte de los cuentos de Sara Karlik inducen a la reflexión del lector sobre la condición y el estado de la mujer en una sociedad donde el hombre ha impuesto la brutalidad como forma de vida. La mujer siente que no puede escapar de un mundo real que la constriñe, y solamente puede huir hacia el sueño, verdadero impulso liberador de los sentimientos más reprimidos.

El tiempo y sus consecuencias: la soledad.

Generalmente el discurrir del tiempo desemboca en la soledad y la abulia de los personajes, lo que les conduce a desarrollar su discurso mental. Esta sensación de soledad es la principal consecuencia del paso del tiempo, y los protagonistas de buena parte de los relatos de Sara Karlik la padecen y descubren que con lo que queda de su pasado es el abandono y la postración solitaria. La importancia del tiempo y de la soledad para Sara Karlik se percibe ya en muchos títulos de los cuentos: **Los herederos**, **Anonimatos**, algunos metafóricos como **La araña en el rincón**, **Rebanando el tiempo** o **Cuando las calles no estaban asfaltadas**. Esta preocupación de la autora por reproducir las consecuencias del transcurso del tiempo suele traducirse en cuentos donde los personajes son obsesivos: la soledad a la que han llegado, como tema básico de los relatos, tiene sus raíces en la incomunicación, el machismo, los abusos y la abulia de lo cotidiano pasajero, y el ser humano queda abocado a padecer sus consecuencias desde el momento en que los sucesos trascendentes de su vida han pasado.

En el relato **Aprehender el viento** la autora transporta al lector a un plano onírico: aparece una voz narradora que busca sustituir el vacío de su vida nocturna con la presencia de

fantasías y fantasmagorías que alimentan una falsa sensación de ilusión por vivir y salir de la mediocridad de lo cotidiano. La narradora relata esas presencias fantasmales con la esperanza de encontrar lo irreal y matar su tiempo anodino. Una explosión lo lleva a convertirse en un ángel, en la misma presencia irreal con la que había soñado.

Teletón es una narración dramática sobre un hombre sometido a un proceso de rehabilitación, que como no aguanta el sufrimiento, decide ahorcarse. El discurso cerrado se centra en el efecto que produce el vacío y el silencio después de la muerte. Y el siguiente relato de *La oscuridad de afuera*, **Estamos todos bien**, habla del tedio de las vidas cortadas de las gentes que no han llegado a cumplir sus ilusiones y siempre se han quedado a mitad de camino. La ensoñación de la soledad de un pueblo fantasma en **Memoria de hombre**, la destrucción del hombre por el paso del tiempo en **La araña en el rincón** son relatos donde la fantasía transforma la realidad en ensueño.

En el relato titulado **Los herederos** de *Entre ánimas y sueños* la soledad del protagonista aparece cuando decide repartir su herencia y los herederos lo dejan finalmente postrado en un rincón. **Anonimatos** es una pequeña alegoría sobre la imposibilidad de escapar de la soledad, cuando ya se ha apoderado de un ser humano: la protagonista participa en una escena de la actuación de un mago en un teatro, y esa salida del anonimato del público le acaba produciendo una gran carga de conciencia, porque ya se encuentra atrapada en la gran masa de seres anónimos incomunicados. En **En esos días de culebras** los personajes viven inmersos en una locura irreal que desemboca en muerte; y en **De sobra** una mujer vive en la locura

sin encontrar un sentido lógico a las situaciones en las que se desenvuelve habitualmente.

Cuentos de lluvia es un relato de soledad y desesperación que produce el aislamiento de los semejantes, reflejado simbólicamente ya en el título; la lluvia impide que los personajes salgan de su hogar, y quedan sumergidos en su intimidad sin poder comunicar sus sentimientos al exterior. Dentro del tema de la incomunicación, **El hombre de la caja redonda** es un relato fantástico: un hombre se obsesiona por el miedo que le produce una caja que le ha dejado otro; en realidad le asustan los demás, la identidad de lo diferente y la simbiosis de dos personas diferentes, tema de resonancias borgianas. **Mamá Checha** es la vida de una mujer postergada por sus semejantes y por el paso del tiempo, de la misma forma que **Rebanando el tiempo** presenta como protagonista a una mujer que repasa su vida sin que encuentre nada que sobresalga del tedio de lo cotidiano. En *Entre ánimas y sueños* lo onírico y lo fantástico también están presentes, sobre todo en **Inocencio Riquelme y los yacarés**. En estos cuentos la presencia fantasmagórica de Ildefonsa colisiona en la vida del protagonista hasta acabar con él, lo que vuelve a mostrar que el pavor a los semejantes es una causa de la soledad para Sara Karlik. **Cuando las calles no estaban asfaltadas** descubre que el paso del tiempo deja en la memoria episodios que en el pasado eran extraordinarios, pero que en la actualidad son insignificantes.

En *Demasiada historia* el tema del tiempo y sus consecuencias adquiere connotaciones más metafísicas. **Suite con vista al mar** muestra un hombre al filo de la locura que se

enfrenta a la visión fotográfica desde una ventana, como un *voyeur*, y las dificultades de mantener su identidad personal y humana en esa circunstancia, hasta que al final no encuentra más salida que el suicidio, liberación de esa locura en la que va entrando progresivamente. La afirmación de la personalidad y de la identidad es el tema de **Eleucadio**; un hombre que se enfrenta al nombre que le pusieron sus padres y a la marginación que ello le ha producido a lo largo de su vida, para espantar los demonios que tiene en su mente, y como rebeldía hacia la autoridad paternal. Este mismo tema es el de **Trabalengua**, cuento que ofrece como protagonista a una tartamuda que trata de superar su trauma, pero no puede conseguirlo porque para ello ha de separarse temporalmente de su marido y no lo hace por fidelidad a él y por miedo a acabar en la más profunda soledad. Y **Los alacranes son de cuidado** y **Un tomate redondo redondo** retoman un asunto fantástico, casi terrorífico, para diluir los límites que existen entre la ficción y la realidad, de la misma forma que en **Vuelo de picaflor**, Sara Karlik mezcla el tema del soplón político con las creencias míticas, como el colibrí que entra en la casa del protagonista, símbolo de mala suerte, y la idea de que los delatores se transforman en todo tipo de formas, incluso en colibrí.

Sara Karlik, en los relatos de *Efectos especiales* ahonda más aún en este significado del paso del tiempo: en ellos se convierte en algo perdido recuperable por medio de la memoria. Son relatos que poseen reminiscencias *proustianas* al recobrar los personajes el tiempo a través de escenografías narrativas. En **Gardel** un personaje repasa su vida y descubre que su

situación es comparable a la de un disco castigado y que "la vida tiene cuerpo de mujer" (p. 122). **Sueños de sillón** presenta el recuerdo de la infancia y juventud de un adulto en una narración en segunda persona, y **Efectos especiales** incluye un personaje que recorre los laberintos de la cultura adquirida desde la infancia, dándose cuenta de que la vuelta atrás es una evasión de las turbulencias del presente. **Aguaceros impúdicos** tiene como protagonista a una mujer que se enfrenta a la soledad con el arma de la memoria que evoca los momentos felices, mientras que **Sueños de sillón** y **El tío Federico** demuestran que el tiempo cierra las heridas y el odio se diluye con su paso.

Las situaciones irracionales por la ilógica del tiempo, son parte del argumento de algunos cuentos de *Preludio con fuga*. En **Velando velas**, la voz del personaje clama a tierra de nadie para evitar que se cometa un crimen que solamente está en su imaginación, por la obsesión que tiene por el futuro incierto. Estos relatos, con este tipo de situaciones, reproducen la soledad y la angustia de los seres que no encuentran acomodo en el mundo y en los que la lucha por la felicidad ha desaparecido para caer en el tedio. En **La magia se llama yo** el desdoblamiento de un personaje en dos seres distintos y la búsqueda metafísica de la comprensión de una realidad que le es esquiva se presentan como muestras de la ilógica del mundo de la vivencia aparentemente real. Y en **Confusión de prioridades**, Sara Karlik construye su narración más absurda, donde la voz de la protagonista ensaya un planteamiento incoherente sobre los cambios del mundo actual. Finalmente descubre que la virginidad ha perdido valor en la

moral del presente y se contempla como algo vetusto en una sociedad donde las prioridades son ahora únicamente materiales y no espirituales. El principio del relato ya presenta la situación irracional que solamente pretende poner en entredicho el materialismo y el hedonismo de las personas en la actualidad:

> No sé qué es más grave, si perder el avión, un vestido, el anillo (recuerdo de la abuela), el broche único (lleno de brillos falsos) o, por último, la virginidad.[221]

En sepia y en opaco la autora presenta el mundo irracional del recuerdo: la narradora-protagonista es consciente de que todo envejece y de que la vida es un laberinto de sentimientos que chocan, sin poder encontrar la salida. En **Desencuentro** el narrador manifiesta que "también está lo del tiempo, un paquete pesante que deja a algunos más accidentados que otros, con heridas que resisten el ocultamiento" (p. 145). Y en **Por tiempo acumulado** el tiempo se concibe como unas uvas que van cayendo de maduras. Así, observamos que la mayor parte de los relatos de Sara Karlik presentan a personajes obsesionados por el paso del tiempo, y que generalmente tratan de comprender con metáforas lo que significa.

Localización, estilo y simbolismo.

La ambientación de la mayor parte de los relatos de Sara Karlik es fundamental por ser un marco que ejemplifica simbólicamente el tema tratado. La autora se obsesiona por los pueblos pequeños donde la vida cotidiana cubre el tedio de la existencia de sus habitantes: de los pueblos sin historia porque no se ha escrito aún. Cuentos como **Suburbios sin alma** y

Memoria de hombre (*La oscuridad de afuera*), **Cuentos de lluvia** (*Entre ánimas y sueños*), **De un soplo murió el gavilán**, **Las Talas** y **Demasiada historia** (*Demasiada historia*) evocan villas con pocos habitantes, lugares en los que no hay muchas historias importantes que contar porque están inscritos como pueblos sin carta de existencia real por su tamaño. Sara Karlik observa que la historia se trata como una sucesión de hechos célebres y de valor reconocido, pero reivindica el papel de la historia de los pueblos que no han pasado a tener letras grandes en ella; de los que no se sabe cómo se han formado, porque solamente se han forjado allí vidas mediocres y existencias rodeadas del tedio de la costumbre y del trabajo cotidiano. Para la autora, estos pueblos tienen una historia en letras pequeñas: la del sufrimiento de sus gentes.

En *Demasiada historia* se produce un cambio sustancial en la obra de Sara Karlik que se confirma en su siguiente obra, *Efectos especiales*: hay un mayor empleo de recursos irónicos en las narraciones. Algunos relatos son humorísticos: **Cuando seas grande** es el tema del niño que pregunta lo que no sabe y sus padres le contestan que ya lo aprenderá cuando sea mayor. Pero cuando está a punto de llegar a ser adulto, fallece y no llega a conocer las respuestas a sus preguntas. y **Las llaves de la ciudad** es un relato absurdo donde las situaciones hilarantes determinan su tono de sarcasmo dirigido a la ridiculización del poder. Véase como ejemplo el comienzo del mismo:

> Hay llaves para todo, llave inglesa, de paso, francesa, de música, para llavear y desllavear, las que nunca se encuentran, las del auto que alguien guardó en el cajón de la cómoda entre las

[221] *Íbid.* p. 137.

> camisas. Pero hay una de las grandes, que abre una ciudad entera por decisión de unos pocos y viene en estuche de terciopelo con guantes blancos y sonrisas de luna llena.[222]

Por otra parte, *Demasiada historia* representa la consagración del estilo de Sara Karlik. La autora conjuga lo individual y lo colectivo para crear un mundo onírico, irreal, donde los personajes deambulen sin encontrar algo significativo en sus vidas antes de que les llegue la muerte. Los espacios cerrados dominan en todos los relatos de Sara Karlik; en ellos, unos personajes fantasmagóricos recorren una narración en la que desaparece cualquier vestigio de acción, como ocurre en **Fantasmas perfectos**. Cuando el espacio es abierto queda constreñido por la aparición de elementos simbólicos como la lluvia o por la propia situación de encierro psicológico de los personajes. Lo importante en la narración es el reflejo de sucesos extraños en el orden natural, en contraste con las consecuencias psicológicas que provocan en los personajes.

Los libros de cuentos de Sara Karlik tienen una estructura peculiar: se dividen siempre en tres partes. Las obsesiones temáticas presentan una simetría formal que tiene como objeto el aunar los significados semejantes de los relatos. Las de *La oscuridad de afuera* se titulan "Cosa de espejos", "Fantasmas perfectos" y "La oscuridad de afuera", subtituladas respectivamente "son sólo fotos animadas", "Cuando molestan los sueños no queda más que despertar" y "Los sueños facilitan a veces la realidad", lo que demuestra que la autora destaca las situaciones oníricas porque la realidad se mezcla con una fantasía donde no se distingue entre una y otra.

---

[222] *Demasiada historia*, p. 21.

Las tres partes de *Entre ánimas y sueños* se titulan "Casi un ánima", "Como de no creer" y "Espejo en el tiempo". Partiendo de estos títulos la autora presenta personajes reales que se acercan a fantásticos, porque son fantasmas en un mundo que no se detiene. A la vez, los significados de los títulos reproducen el ambiente principal de los relatos de la obra. Concretamente, las tres de *Demasiada historia*, "En escena", "Trabalengua" y "Demasiada historia", reflejan la vida como un escenario de letras pequeñas. A diferencia de las anteriores obras, *Efectos especiales* posee cuatro partes sin título en las que los cuentos presentan una distribución arbitraria, sin un denominador común de temas para cada una de ellas. Con ello, la autora pretende dar un giro a su obra para ofrecer una perspectiva general de las obsesiones temáticas recurrentes.

En el plano discursivo, Sara Karlik traza párrafos escuetos para lograr un mayor impacto de su mensaje en el lector. Suele también reflejar el pensamiento de los personajes en monólogos interiores directos encadenados, donde el lenguaje se adecua a la oralidad del discurso mental referido. La sucesión encadenada de párrafos en estilo directo de diferentes personajes es una muestra del perspectivismo y la polifonía con la que Sara Karlik trata de indagar en las profundidades y en las generalidades del pensamiento del hombre.

Los recursos líricos que emplea la autora son innumerables: desde la antítesis y el oxímoron para resaltar ideas contrarias en su origen ("bocanadas blancas de cigarros negros", **Chonga**[223], el retruécano para resaltar las contradicciones del ser humano ("recorre el pueblo entero, o el

pueblo lo recorre", **La oscuridad de afuera**[224]), la dilogía como forma de ironizar ("Y eso del derecho es para los que se creen con derecho", **El espíritu de las leyes (Con perdón de Montesquieu)**[225], la anáfora en las enumeraciones ("tenía casa y mujer, mujer de casa, mujer de campo, mujer suya...", **Entre ánima y sueños**)[226], y el paralelismo sintáctico para reflejar con la reiteración de estructuras el pensamiento obsesivo de los personajes (la reiteración de "quizás" al principio de los párrafos de **En escena**[227]).

Sara Karlik emplea un símbolo en gran parte de sus relatos, que da constancia de su estilo y de la recurrencia de motivos: el espejo, elemento donde se enfrenta el presente con la memoria, y que despierta los deseos y los anhelos que deambulan en el inconsciente de los personajes, o que revela el verdadero rostro de los personajes penetrados por el tiempo, y que cuando se rompen trae mala suerte, superando la imagen simbólica borgiana del espejo como símbolo de la apariencia humana en el tiempo y, por tanto, regenerador de las imágenes del recuerdo. De esta forma, el espejo es el actante que sugiere la evocación de la infancia y de la familia ancestral de la protagonista de la novela corta *La mesa larga*, y despierta el pasado, como se observa en las siguientes frases de algunos relatos:

> El espejo despertaba ese "toro dormido".[228]
>
> Doy vuelta al rostro para preguntar, sólo con los ojos, como si fueran grandes signos de interrogación, y él ríe, ríe como sabe

---

[223] *La oscuridad de afuera*, p. 21.
[224] *Íbid.*, p. 127.
[225] *Íbid.*, p. 131.
[226] *Entre ánimas y sueños*, p. 47.
[227] *Demasiada historia*, p. 17.

hacerlo para desviar lo que quiere o no quiere que se crea, y dice, así no más, como si no tuviera mayor peso, "mi tía Eloísa no existe", y no entiendo por qué se quiebra el espejo.[229]

Sentada en la cama, vio su imagen reflejada en el espejo. Le pareció que las bolsas de los párpados inferiores estaban más abultadas que otros días. Incorporándose sobre las rodillas, se buscó en el interior del espejo.[230]

El reflejo extraño de un espejo que había perdido su condición de tal, empezaba a alterarme.[231]

La rotura del espejo simboliza la destrucción de los sueños y de las esperanzas, de las creencias que se creían afirmadas; el cambio profundo de las vidas. El narrador de **En escena** tiene la superstición de que se rompe el espejo y llega el fin de la vida, que culmina con el suicidio del personaje:

Y el espejo, ¿quién dejó el espejo? ¿Quién le puso el arma? ¿Quién corre la habitación entera, cuarto de utilería? Él es actor, el actor principal, que no se rompa el espejo, trae mala suerte, el diablo debe morir en la última escena para salvar a los otros, pero él no, no será él quien dispare, no soporta la violencia, y entrega el arma...[232]

El espejo representa la comprobación evidente del paso del tiempo para una persona en el espacio exterior; de la realidad en suma. La imagen en un espejo suscita reflexiones interiores y a partir de ellas un personaje puede encontrarse con su interioridad, o simplemente rememorar su historia personal, como ocurre en *La mesa larga*. La influencia de Borges en Sara Karlik se observa también en la simbología del espejo, sobre todo de la forma que aparece en *El hacedor*, influencia que la

---

[228]**Teletón.** *La oscuridad de afuera*, p. 44.
[229]**Como mi tía Eloísa (Decía mi amigo Luis Carlos).** *Íbid*., p. 63.
[230]**Channel nº 5.** *Entre ánimas y sueños, p. 61.*
[231]**La magia se llama yo**. *Preludio con fuga*, p. 124.
[232]**En escena**. *Demasiada historia, p. 19.*

narradora de *La mesa larga* reconoce identificando el nombre borgiano y Dios:

> Y enviadiábamos su capacidad de entrega pudorosa, ocultando la cara en sus manos y manteniendo en un susurro el diálogo íntimo con el Hacedor.[233]

El espejo es lo efímero, la imagen de un ahora que se borra con facilidad, en una realidad donde las imágenes son volátiles y las pocas que sobreviven se convierten en mitos de índole personal; es también, por tanto, el símbolo de la nostalgia de lo que se pierde.

La lluvia es un símbolo de soledad y aislamiento en algunos cuentos de Sara Karlik, como en **Cuentos de lluvia** donde la historia de las gentes en un pueblo lluvioso, que recuerda a **Luvina** de Juan Rulfo, no escapa de la vulgaridad.

Sin duda, la obra más completa de Sara Karlik es *Preludio con fuga*, publicado en 1992. Su título de referencia musical se corresponde con la estructura de los relatos, además ser el título de uno de ellos: son cuentos donde los últimos párrafos tienen forma de sentencia o de resumen de la impresión que los sucesos narrados han tenido en los personales. En la mayor parte de ellos brilla la imaginación en la indagación de la realidad, reconstruyendo casi siempre los temas que anteriormente hemos enumerado. **Preludio con fuga**, el cuento que da título a la obra, es una pugna dialéctica entre el ser y el deber y la pugna entre el aprendizaje de la música y el amor. **La Tuna loca** trata sobre la declaración de un hombre que ha provocado la muerte de su mujer, y donde se reproduce de forma directa el pensamiento de los personajes.

---

[233] Sara KARLIK: **La mesa larga**. Murcia, Aula Cultural de la Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1994, p. 81.

El tiempo va anegando de vejez a los personajes de **El llanero solitario**, donde se relata la historia de un club de prostitución por el que van pasando mujeres distintas pero siempre sigue regentado por la misma mujer. El tono de los relatos suele ser intranscendente y el humor o el desenfado suelen adornar algunos temas que la autora podría hacer tratado con mayor dramatismo por su esencialidad. Esto ocurre en **Una verdadera burla**, relata que narra la peripecia de un hombre que desea permanecer soltero pero viviendo con su amante, porque se niega a contraer matrimonio con ella, y a partir de esta situación surge un conflicto por unas tierras entre él y otro campesino. Por su deseo de vivir amancebado, el problema será mayor ya que siempre será menospreciado por sus semejantes. Estos hombres poco afortunados también son los protagonistas de otros cuentos como **Desecho**, en el que se evalúa el comportamiento de un personaje, bufón de sus semejantes que acaba trabajando en un circo, y **Los libros no muerden**, historia de una prostituta que recuerda cómo por negarse a estudiar acabó en este oficio, de lo que actualmente se arrepiente. La soledad que forma parte de la suerte de las gentes es el tema de **Para que deje de atraer a la muerte** y el juego de la memoria con la ilusión el de **Después de antes**, donde el tiempo como confrontación de mundos distintos en la misma persona da al cuento un tono metafísico.

Otros cuentos interesantes de *Preludio con fuga* poseen un estilo que tiene reminiscencias surrealistas. Además de **La Tuna loca** que ya hemos comentado, el lenguaje se disuelve en la escritura automática en cuentos como **Exceso absurdo**, **Síntoma** y **Puro ocio**. La protagonista del primero habla de que "todo toma

su tiempo, pero a veces hay que canjearlo por la costumbre, y eso también lleva tiempo" (p. 57). Sara Karlik juega con el tiempo para situar los sucesos fuera de un envoltorio cronológico determinado, porque los pensamientos de los personajes tienen valor intemporal.

El impresionismo descriptivo destaca en **En posición de trapo**, donde el suicidio de un hombre provoca una reflexión sobre la muerte. Y en **Luz roja para una calle** vuelve a tratar el tema de la locura con incidencia en la incomprensión del hombre hacia quien no presenta unas características determinadas, con una prosa propia que transcribe estados de demencia del personaje. A veces la locura del personaje deslumbra por preguntas que demuestran su inconformismo y rebeldía con las formas y costumbres convencionales. Así, el anónimo narrador-protagonista de **Qué más cuento quieren**, manifiesta que va a sentarse a escribir un cuento, pero se pregunta el porqué de tener que sentarse. A partir de esta cuestión inicial, continúa reflexionando con ironía sobre la escritura y sobre circunstancias que han marcado su vida. Finalmente exclama que no hay mayor cuento que el de su propia vida porque parece de ficción, reclamando el *status* de ficción para las secuencias aparentemente realistas.

La importancia de la impresión de unos sucesos en los personajes, general en todos los cuentos, no impide que algunos de ellos sean reflexiones filosóficas sobre aspectos de la condición humana. En el cuento **Puro ocio** se reproducen afirmaciones generales, como la del preso en la celda:

> El ocio no buscado, el que imponen por la fuerza y limita con cuatro paredes y una puerta siempre cerrada, va matando de a poco,

con calma, sin premura, casi con placer, gritan algunos ociosos antes de aceptar la costumbre.[234]

En este relato el narrador-protagonista intenta liberarse de la opresión que siente. Para ello, la escritora transciende el tono de la escritura irracional, donde nada es real y solamente las impresiones y las metáforas que se construyen son capaces de conseguir que el protagonista se desahogue con meditaciones de su aislamiento del mundo. Este mundo llega a formalizar situaciones absurdas de difícil explicación, como sucede en **El juicio**, donde el protagonista quiere juzgar a su madre ya fallecida por haberlo traído al mundo. Finalmente descubre que todos son culpables de la situación, incluso él mismo, porque ha muerto y el juicio es el de Dios, por lo que la situación irracional se convierte en fantástica.

La obra de Sara Karlik se enfrenta en su contenido contra los tópicos sociales que atañen a los seres más débiles, especialmente a la mujer. Cuestiona y se enfrenta también con el modo de tratamiento de Cortázar y Borges hacia los problemas del escritor y con el mundo de la literatura. En *Entre ánimas y sueños* la narradora advierte la dificultad de luchar contra las vocales porque se le escapan. En **Ojos de agua** de *Demasiada historia* señala que "la metamorfosis dejó de ser una obra literaria, escapándose del diccionario para comenzar por el restaurante original, pasando por salón de té y terminar en bar, con un piano lánguido a un costado que hacía gotear los ojos y arrastrar las piernas" (p. 47). De esta forma, la referencia a una obra literaria se convierte en un medio para ironizar una situación que vive el personaje.

---

[234] *Preludio con fuga*. p. 103.

Los cuentos de Sara Karlik reproducen situaciones en las que el lenguaje es coloquial. Las voces de los personajes constituyen el relato, y la intervención de un narrador heterodiegético solamente se produce cuando es necesario aclarar alguna circunstancia concreta. La autora combina diferentes perspectivas, pero generalmente suele preferir una voz en primera persona que narra sus avatares. Este lenguaje coloquial se mezcla con una prosa poética con la que Sara Karlik busca la belleza estética de la palabra.

De esta forma, Sara Karlik utiliza el perspectivismo en todos sus relatos para profundizar en una serie de personajes de la vida latinoamericana. Los hombres y mujeres débiles no han conquistado los espacios de libertad necesaria en estas sociedades, por lo que se hace necesario reflexionar sobre su anodina existencia. Por otra parte, Sara Karlik utiliza elementos narrativizados del mundo actual: hay constantes referencias al mundo del cine, actores y películas, a restaurantes, a canciones popularizadas, al mundo urbano en definitiva, lo que sumado al tratamiento sugerente de los problemas psicológicos en su contexto, da a sus obras un sentido universal.

2.2.3. RAQUEL SAGUIER: EL INTIMISMO Y LA EXPERIENCIA FEMENINA.

Como hemos comentado anteriormente, 1987 es un año clave en la evolución del aún rancio panorama de la narrativa paraguaya de intrafronteras. Junto a *Caballero* de Guido Rodríguez Alcalá y *El invierno de Gunter* de Juan Manuel Marcos, Raquel Saguier publica su primera novela, *La niña que perdí en el circo*. Estas obras son manifestaciones de la vigencia y expansión de los cambios cualitativos de la novela paraguaya que se vienen produciendo desde años antes. Hasta la fecha, la novela del país había tratado temas relacionados con el mundo local y con la política sobre todo, aunque algunas novelas cortas como *Golpe de luz* de Neida Bonnet de Mendonça recogen temas hasta entonces inéditos. Había un reflejo de la situación del país en las novelas, y no podía desvincularse este tema de la trama principal del argumento. Lo íntimo quedaba subyugado a la relación con lo externo hasta la aparición de la novela de Neida Bonnet, pero *La niña que perdí en el circo* representa la consolidación de la forma narrativa que relata la relación entre lo externo y lo interno, con predominio del subjetivismo del pensamiento del personaje, algo que Gabriel Casaccia había iniciado en sus obras, de la misma forma que *Caballero* sugiere nuevas perspectivas en la novela histórica, y *El invierno de Gunter* es una indagación en nuevas formas narrativas. La aparición de estas tres novelas significa también la aparición súbita de una generación que pretende romper con un pasado arcaico, y que trata de destruir un mundo social que pesa demasiado en las conciencias de las gentes, reivindicando la modernidad y el pensamiento individual. Tratan de cambiar el registro local para acercarlo a la universalidad desde la

individualidad latente de sus personajes y desde la adquisición de la condición de novelista.

Con Raquel Saguier se consolida la novela intimista y el género autobiográfico. Hasta entonces, la experiencia personal se disimulaba en el trasfondo social y lo importante era la exposición de lo social o del elemento externo al personaje. Alguna vez el acercamiento intimista quedaba en relación con el ambiente exterior, y las reacciones de los personajes sólo tenían sentido dispuestas en el medio social en que se desenvolvía o dentro de la problemática suscitada por el argumento. Raquel Saguier se rebela contra estos tópicos de la narrativa paraguaya para acercarse a una narrativa más personal, como antes lo había hecho Neida Bonnet partiendo de la experiencia autobiográfica centrada en el *ego* personal, aunque en el plano distinto: el de la mujer adulta. El pensamiento interior queda dispuesto como el centro sobre el que gravita un mundo inasible, pero influyente en el registro de la experiencia vital individual introspectiva.

Raquel Saguier (1940) se educa en el ambiente urbano de su Asunción natal que refleja en sus novelas. En 1965, teniendo apenas veinticinco años, escribe su primera novela, titulada *Los principios y el símbolo*, que fue finalista en un concurso de novelas organizado por el diario *La Tribuna* en ese mismo año. Ello revela que su condición de novelista es innata y su tendencia hacia el género parte de su juventud, en una época en que era muy difícil publicar, porque apenas existían editoriales. Su actividad literaria se mantiene en silencio durante muchos años, aunque fue una de las primeras integrantes del *Taller Cuento Breve* de Hugo Rodríguez y se convierte en

socia fundadora de la Sociedad de Escritores del Paraguay, Pen Club. Publica algunos de sus cuentos en los dos primeros volúmenes del Taller Cuento Breve, **El éxodo**, **La carta**, **La carabela** y **El espejo**. También ha escrito otros cuentos que aún permanecen inéditos.

Abandona el Taller Cuento Breve unos años más tarde porque quiere afirmar una literatura exclusivamente personal, y además desea alejarse de los círculos literarios para refugiarse en su intimidad y en un trabajo silencioso como novelista en exclusiva. Raquel Saguier se siente ligada a la novela, y solamente se dedica a este género, no sólo en la práctica sino también estudiando a autores clásicos y contemporáneos.

La aparición de *La niña que perdí en el circo* es un acontecimiento notable en el ambiente literario del país, pero además significa la consolidación de la ruptura del tópico, iniciada por Neida Bonnet de Mendonça, de que la novela escrita por mujeres se ceñía a una familia como la de Concepción Leyes y Ana Iris Chaves, madre e hija, o a incursiones de nacidas en el extranjero como Josefina Pla. Representaba la posibilidad de una apertura de la mujer hacia un género, la novela larga, que habitualmente se consideraba imposible para ella; combatía la creencia de que la mujer sólo podía ser poetisa o cuentista, teniendo en cuenta que *Golpe de luz* de Neida Bonnet era una novela corta. Por otra parte, Raquel Saguier transgredía la tradición machista del Paraguay, cuando firmaba su novela con su nombre y apellido, sin incluir el segundo, que es el del esposo. Ello significaba un acto de afirmación personal y de reivindicación del papel individual de la mujer en una sociedad de hábitos masculinos. En el *Taller Cuento Breve* ya firmaba sus

relatos así, pero la aparición de una obra personal, no considerada colectiva como las del Taller, se convertía en un acto revolucionario, lo que provocó la alarma de algunas conciencias no acostumbradas a que una mujer pudiera firmar una obra sin incluir el apellido del cónyuge.

A este acto de rebeldía y de reivindicación de identidad individual se sumaba el hecho de que la novela fuera una inmersión de Raquel Saguier en el mundo de su infancia. Desvelar cuestiones personales, familiares y desnudar su interioridad fue considerado por ciertas mentalidades tradicionales como una inmoralidad o una imprudencia. En este ambiente la recepción de la novela presentó algunas dificultades, sólo asimilables al rechazo extendido que provocó la desmitificación de los héroes históricos del régimen que realiza Guido Rodríguez Alcalá en *Caballero* en ese mismo año. Y este rechazo tradicionalista fue acompañado, en cambio, por el éxito de público, ávido de literatura renovadora. La crítica acogió la obra de forma positiva y el éxito entre el público lector demostraría posteriormente su relevancia.

El tiempo ha situado la novela en un lugar primordial dentro de la narrativa paraguaya. Sin tratarse de la mejor novela de Raquel Saguier, porque en ella se vislumbra la iniciación novelística que está llevando a cabo, tiene gran importancia porque ensancha la posibilidad ya abierta de una nueva novela escrita por mujeres en el Paraguay, que luego vería ratificada por otras narradoras en la vertiente de expresión personal de su visión del mundo. El público acogió con entusiasmo la novela, que fue un éxito editorial, y permaneció entre las novelas más vendidas durante más de un

año, pasando a la historia literaria como *best-seller* local. *La niña que perdí en el circo* fue traducida al francés, después de que Rubén Bareiro Saguier la llevara a Francia, en 1991, por Éditions du Griot, y al portugués en Brasil en 1993.

Su segunda novela publicada, *La vera historia de Purificación* (1989) también tuvo una gran acogida entre los lectores, y, a diferencia de la anterior, la crítica la valoró de forma muy positiva. Sin embargo, su tercera novela, *Esta zanja está ocupada* (1994) obtuvo el reconocimiento generalizado entre la crítica y el público. Consiguió el premio *El Lector* a la mejor obra del año; fue distinguida con un galardón especial en el concurso de novela "Mario Andrade" organizado por el Movimiento Literario y Cultural del Sudeste Sudamericano en abril de 1994; y se ha convertido en una de las novelas más significativas de la historia de la literatura paraguaya.

Raquel Saguier se autodefine como novelista y no como escritora. Su trabajo de creación literaria se ve acompañado por un gran número de lecturas de los novelistas más importantes de la literatura universal, y admira, entre otros, a James Joyce y Juan Rulfo. Para ella, la creación novelística sólo es posible si se realiza a la vez un constante aprendizaje por medio de la lectura y el análisis de obras. Su escritura es muy elaborada y pulida. Cuida, sobre todo, la estructura de sus obras, y trata de crear una prosa con ritmo, de la misma forma que compone música sin saber solfeo. Cree, como Gabriel García Márquez, que lo importante en un escritor es la magia en la composición del texto. Aboga por una escritura postmoderna en la que se mezcle la simbología con la tradición. En este sentido, su visión de la novela es borgiana, siendo el maestro

argentino uno de sus autores predilectos como a veces deja translucir en su escritura Otros autores argentinos como Mempo Giardinelli y Marco Denevi le influyen en los personajes que toman la ironía como forma de entender la vida.

El tema común de las tres novelas de Raquel Saguier es la expresión personal de su mundo femenino, y la rebelión contra el orden patriarcal tradicional e impuesto. La rebeldía surge de la expresión interior de los pensamientos de los personajes y del recuerdo de las vivencias personales, encuadradas en una historia de ficción. En la indagación en el yo interior no se contenta con narrar o exponer unos sucesos, porque la autora quiere descubrir las motivaciones interiores de todo acto individual en el marco de los acontecimientos públicos. En este sentido, *La niña que perdí en el circo* es una de las primeras novelas paraguayas en las que se pone énfasis en el individuo, a veces en tono existencialista. Y desde esa subjetividad se parte hacia una concienciación del personaje y de la propia escritora. El cuestionamiento de la sociedad no viene determinado por los procesos externos -como dijimos anteriormente-, sino desde la búsqueda de la esencia individual.

La niña que perdí en el circo.[235]

La niña que perdió en el circo es un autorretrato de la infancia de la propia autora. La fotografía de Raquel Saguier cuando era una niña en la portada de la primera edición del libro revela desde un principio el sentido autobiográfico que tiene la narración. Con ello, Raquel Saguier inaugura en Paraguay la tendencia hacia la voz marcadamente personal del

protagonista-autor, que tiene menos interés en informar que en investigarse con esta novela autobiográfica. La autora evoca su infancia y une su experiencia personal con los huecos de su memoria, que van rellenando la ficción y la invención. Ficción e historia personal se mezclan, por lo que se puede hablar de una novela basada en la experiencia personal, pero con una ficción libre de las trabas que impone una historia individual predeterminada. La novela es un viaje hacia el tiempo perdido, recobrado por la magia de la prosa y del lirismo, que recuerda por este motivo y en los monólogos la escritura de Marcel Proust. De hecho, un objeto, el piano, provoca la evocación de una escena, como la conocida de la magdalena de *A la búsqueda del tiempo perdido*. Por otra parte, la obra posee ternura y sensibilidad en el tratamiento de las escenas porque trata de ofrecer el pensamiento de una niña, y no la visión de un adulto disfrazado de niño, como sucede en otras obras semejantes.

La niña que perdí en el circo tiene un título sugerente: la narradora se acerca al mundo de su infancia para recuperar desde su vejez a la niña que fue y que permaneció viviendo en la memoria de la narradora, a pesar del paso de los años. La identificación con los personajes permite que la autora reproduzca el lenguaje de la infancia, para no sobrepasar la dimensión de su niñez. El lenguaje de la infancia contrasta con el sosegado y profundo léxico empleado por la narradora-protagonista en el presente del relato. Raquel Saguier trata de encontrar un lenguaje apropiado a la niña protagonista no por cuestiones de verosimilitud, sino para cuestionar mejor la sociedad en la que se educa, incomprensible para el sentido

[235]Raquel SAGUIER: *La niña que perdí en el circo*. Asunción, RP Ediciones, 1987.

común de la niña y de la narradora adulta. Pero en general, la prosa de la obra no es retoricista, y el monólogo se desenvuelve con fluidez por la coloquialidad del discurso. Las palabras cultas aparecen sólo en las reflexiones de la narradora adulta, y no en el mundo de la niña. La confesión de la narradora tiene como pretensión el ofrecer los contrastes entre un mundo pasado, de existencia caduca, con el presente. Por medio de la conexión de ambos, Raquel Saguier trata de ser fiel al universo de la infancia, recurriendo como refuerzo a palabras sencillas y usadas en la conversación habitual o en el pensamiento de una niña. Los modismos, las frases hechas, el léxico popular y oral, prevalecen sobre cualquier otro recurso, y la literariedad del texto surge precisamente de estos recursos, con los que pretende reproducir el lenguaje habitual. A ello la autora añade otros de su estilo personal: el juego de palabras homónimas, antítesis, enumeraciones anafóricas, paralelismos, diminutivos con valor de afectividad, repeticiones y metáforas poéticas, que dan un tono de sencillez mezclada con ingenio al estilo de Raquel Saguier, no sólo en esta novela sino también en las siguientes. Es frecuente encontrar frases como "nos pasó de todo sin que nos pasara nada" (p. 112), "los sábados dejaron de ser sábados y no hay por qué recordar que el domingo es domingo" (p. 113) y "el reloj tiene un instante, un lugarcito apenas donde las dos agujas se juntan y a partir de allí todo empezará de nuevo para todo el mundo. Todo excepto yo" (p. 120).

La novela cubre una vertiente feminista: la monótona subsistencia de la niña entre una familia de solteronas. El enfrentamiento con la mentalidad tradicional de ellas y de sus

padres se identifica con la historia de una mujer escindida, cuyo sometimiento y acatamiento de lo impuesto llega en la adolescencia. La niña va educándose en los prejuicios y en la férrea moral que considera a la mujer al servicio del varón, hasta que, ya madura, decide rebelarse contra una vida cortada al llegar la adolescencia. Así, la novela es una afirmación de la libertad de la mujer, de la vida y de la individualidad necesaria para que sobrepase los esquemas sociales impuestos.

El discurso se presenta fragmentado, en un orden impuesto por la memoria de la autora, con constantes retrocesos a la infancia y avances al presente. Como señala Margaret Jones, la memoria como crónica va transformándose en memoria analítica[236], y la simbiosis entre el pasado y el presente en el reencuentro de la mujer adulta y la niña es una evaluación del mundo vivido y del que no se le ha permitido disfrutar a la narradora. La transmisión de los recuerdos, llenos de magia, se mezcla con la protesta que se desprende del discurso. La duplicidad de la voz fragmentada de la mujer y de la niña transmite el reencuentro con una existencia perdida, cuyo mensaje entra dentro de la idea del *carpe diem*, aplicada a la vida de la mujer sometida al orden social impuesto.

El comienzo de la obra es una declaración poética personal del sentido y de la rebeldía de la obra que surge del encuentro entre el pasado lejano y el presente de la narradora:

> La niña y yo somos distintas. Ella permanece tal cual la dejé hace tiempo, obstinadamente niña, rubia, quieta y como fragmentada a veces. En cambio a mí se me han aburrido ligeramente los pasos de

[236]Margaret E. W. JONES: "Del compromiso al egoísmo: la metamorfosis de la protagonista en la novelística femenina de las posguerra". En *Novelistas femeninas de la posguerra española*, edición de Janet W. Pérez. Madrid, Porrúa Turanzas, 1983, pp. 125-134.

caminar, se me gastaron las suelas, pero aún estoy viva y al parecer sigo entera.

Somos distintas la niña y yo y sin embargo, tan parecidas. Hay mucho de su forma de mirar en mis ojos y traje conmigo algunas de sus tristezas. Eran tristezas que le quedaban enormes de grande, que le colgaban como si fueran prestadas, por eso las traje.[237]

La retrospección de la narradora para volver a la niña que fue en el pasado representa la recuperación de la alegría y la observación de su evolución personal. Para ella oírla reír es reencontrar la limpieza de su alma. Pero la obra presenta una gran originalidad porque no es una novela de formación que se concentra en las experiencias de la niña antes de llegar a ser mujer. Como las obras de Elena Quiroga, Rosa Chacel y Muriel Spark la narración se alimenta de una asociación libre que surge de la conciencia de la niña, sin cuidar la verosimilitud del lenguaje. En *La niña que perdí en el circo* se contempla la colisión entre la vida transcurrida y el reencuentro con el pasado feliz de la infancia, y el tono dramático se evita con el uso de la ironía. La tía Etelvina, un personaje que pudiera ser negativo, solamente representa la amargura en que vive, y a la honestidad de la que hace gala, la narradora responde con ironía que su cuerpo está "lastimosamente intacto" (p. 32). No hay tipos positivos *a priori*, sino personajes perfectamente individualizados que despiertan sensaciones negativas o positivas, según la circunstancia y no por su condición social. La yuxtaposición entre el mundo adulto y el mundo de la niña es lo que permite el juego irónico que esconde una doble interpretación: el reflejo del pasado que no impide el cuestionamiento crítico. Sin embargo, la narradora es consciente

de la imposibilidad de una fusión entre los dos mundos, porque siempre queda un vacío y una distancia que lo impide:

> Ella vuelve, sí, pero se queda afuera, me mira de lejos. Sé que la niña jamás podrá entrar en mi mundo ni la rozará mi cansancio. Nunca llegará a ser tan vieja como para eso, ni yo tan joven como para recuperarla del todo.[238]

La niña pierde la inocencia a medida que transcurre la narración y camina hacia la mujer adulta que la evoca. Sus preguntas internas quedan sin solución porque la mujer también se pregunta por los espacios vacíos de su vida. La niña descubre cómo va creciendo y se encuentra con la muerte del ser vivo en el momento en que llega una revolución y le impresiona la de un soldadito, hecho que queda grabado para siempre en la memoria. Y la mujer adulta necesita recuperar esa niña que se le ha quedado lejana en el tiempo, lo que es recuperar la inocencia y el tiempo perdido de tantos años sumida en el matrimonio:

> Ya no soy aquella niña que durante años vivió conmigo, casi sin que yo me diera cuenta. Cada vez la siento más lejos. Cada vez la siento menos. Como si a cada rato la estuviera perdiendo un poco. Pero de repente no tengo ganas de perderla. Necesito ver su sonrisa, su mirada de juguete. Apretarla bien fuerte.[239]

El desdoblamiento de la voz narrativa entre lo que fue y lo que es, se revela en el lenguaje infantil, diferente al del adulto. El distinto lenguaje impide la fusión completa entre ambos mundos. Esa duplicidad de la voz también produce una duplicidad argumental: reflexión del presente, y mundo de la infancia que mira con ironía e incomprensión al mundo del

---

[237] *Op. cit.*, p. 9.
[238] *Íbid.*, p. 13.
[239] *Íbid.*, p. 85.

adulto. La niña no entiende cómo nacen los niños, ni que la cama pueda servir para algo más que para dormir, ni qué significan palabras como *mujerzuela*, aunque la connotación de "las letras que le cuelgan" la convierten en una palabra de significado perverso. En el último capítulo de los ocho que conforman la novela, se consuma el desdoblamiento: la narradora se encuentra frente a la niña que fue hasta que finalmente se produce el reencuentro entre ambas, porque la escritura le ha permitido descubrirse a sí misma, conocerse.

La crítica a la educación recibida como mujer es patente en toda la narración. Al hecho de ser mujer se le suma el de ser la hermana mayor, lo que le obliga a recibir una educación en la responsabilidad mientras la de sus hermanas es distinta, más permisiva. La tía Etelvina representa el mundo oscuro y la hipocresía: bajo su riguroso luto y soltería se esconde la existencia en su vida de un amor oculto y clandestino. El descubrimiento de la realidad del mundo de los adultos, diferente al de la educación que los mayores pretenden imponer a la niña, le cuesta en ocasiones el miedo y los castigos; el miedo a la represión que le acompañará durante toda su vida, y que en realidad forma parte de las existencias de los personajes; la política, la inseguridad y la deficiente educación recibida impedirá que los temores desaparezcan. El universo de los adultos es incomprensible, y a veces absurdo desde el punto de vista que la niña transmite al lector, y no por el paso de los años la actitud de los adultos deja de ser infantil en muchas ocasiones, sobre todo la de la tía Etelvina. La sumisión en la que se educa a la niña es el centro del

reproche de la narradora adulta, porque ve en ella la causa de no haber disfrutado de una vida en libertad.

La narradora adulta descubre, por ello, que una vez ha cumplido con el papel social que le corresponde, de madre y esposa, ha quedado desplazada y ausente de la sociedad. El reencuentro con la niña que fue le permite descubrirse a sí misma, y salvar la monotonía de su vida. Esa monotonía le ha rodeado permanentemente. Y en el presente, enferma de asma y encerrada en su aburrimiento detrás de la lluvia -símbolo de la monotonía gris en que se ha sumergido- que observa detrás de la ventana, solamente se puede evitar si se rescata la simpatía del mundo de la infancia; del valor catártico de la recuperación de la esencia femenina que perdió por la educación recibida y por el papel social que se le impuso. Así, el día que amanece lloviendo rompe simbólicamente el discurrir feliz de las vacaciones de la niña y supone el comienzo de la comprensión e integración en el mundo de los adultos.

En la infancia la protagonista se va iniciando en el mundo, no sólo en la naturaleza y en la vida que la rodea, sino en la de los adultos. Así, contempla cómo está rodeada por la hipocresía y por los tabúes sociales que resultan incomprensibles para la lógica de la niña (como el que le llamen señoritas a las viejas solteronas), las peleas por la herencia, la falsa honestidad sexual que se contradice con la existencia de amores clandestinos, el honor inexistente en el fondo; es decir, los conceptos morales de la sociedad tradicional en la que fue educada la protagonista. Rita, la institutriz, es la esperanza de la niña, y la persona que más le comprende, aunque a veces también se convierta en represora

más que en educadora, y cumpla el papel de verdadera madre. El padre es casi un desconocido para la niña: se dedica a la vida pública más que a la familiar porque es un político, profesor de abogacía y escritor, que tiene poco tiempo para dedicarse a los hijos.

Las mujeres solteronas, y la viuda, representan el sector reaccionario, anclado en el pasado de la sociedad tradicional, ya que no se casaron porque superpusieron los intereses económicos y el físico de la pareja al verdadero amor. El que hayan quedado "para vestir santos" (p. 47), en alusión a su beatería, es un hecho que la narradora les reprocha, por haber permanecido como baluarte de la hipocresía moral, de la insinceridad con uno mismo y del pasado que no evoluciona. La mujer recuerda el horror de sus besos que eran auténticos mordiscos, su aspecto esperpéntico, "como si se ducharan con perfume y se secaran con talco" (p. 53), y su obsesión por los chismes y la conversación banal, "hablaban del tiempo todo el tiempo", (p. 53). Con la muerte progresiva de cada una de las cinco, la narradora-protagonista toma de conciencia de su envejecimiento y de la fractura temporal entre aquel mundo y el presente.

El uso de los tiempos verbales tiene una tendencia cronológica hacia el presente de la narración. Como ocurre en la novela retrospectiva, los fragmentos nostálgicos de la infancia suelen encontrarse en pasado, mientras el imperfecto narrativo, el condicional o el presente delimitan la acción de los episodios rememorados y del estado en que se encuentra la

protagonista[240]. La actualización de las reflexiones de la niña y de la mujer adulta se hacen en presente, lo que equipara simétricamente dos discursos paralelos y desdoblados de la misma persona y anula la perspectiva temporal del discurso.

La escritura de Raquel Saguier adquiere tonos poéticos en muchos pasajes de la obra que subrayan el reencuentro feliz con la infancia, mirada con simpatía, favorecida por el largo monólogo interior que es la obra:

> Traje mucho de sus travesuras en mis rodillas, y en mis piernas sus torpezas con los árboles, y hasta se vino escondida entre rulitos, una horrible cicatriz de viruela. Cuando la descubrí en mi frente, era ya muy tarde para sacarla y allí me quedó y envejeció conmigo.[241]

Las descripciones y el espacio tienen a veces un valor simbólico. Las evocaciones de la infancia se suceden en las vacaciones del verano paraguayo, de diciembre hasta febrero, el período donde la felicidad se une al recuerdo. El vestido negro que siempre lleva la tía Etelvina esconde el mundo oscuro de su pasado. La narradora afirma que está rodeada de paredes y tiene una muralla delante, símbolo de la parálisis de su vida. La casa de verano es el lugar donde surge la recuperación de la infancia, la dirección a la que conduce la nostalgia, y la protección del espacio físico de la casa simboliza el de la protección maternal. El sol acompaña la alegría de la protagonista, a diferencia de la lluvia que se contempla detrás de los cristales de la casa de Asunción de la mujer adulta,

---

[240]Ejemplos semejantes de usos de los tiempos verbales aparecen detallados en Harald WEINRICH: *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*. Madrid, Gredos, 1968.
[241]*Íbid*., p. 10.

símbolo de la soledad y de la tristeza que rodea la vida de la mujer:

> Y aquí estoy: ni asmática ni castigada ni siquiera engripada. Sólo esperando que se le ocurra escampar algún día. Soy una niña que de esperar me volveré vieja. Igual al caso de la tía Etelvina, que vieja vieja no era, pero poco le estaría faltando.[242]

La música tiene un valor esencial en las obras de Raquel Saguier. Es una gran aficionada de la composición musical y su prosa es armónica y como una sinfonía, donde el discurso camina hacia una explosión final. En *La niña que perdí en el circo*, el piano representa el sueño anhelado, que en sí es paralelo a los deseos de la infancia. Pero la familia se niega a comprarle el piano y a que aprenda música, por lo que el instrumento quedará como un sueño deseado que no se cumplirá. Esta frustración acompañará la tristeza de la vida que evoca la narradora adulta, que compra el piano que había en la casa donde veraneaban (puesta en venta en el presente del relato) en el momento en que decide ser fiel a sí misma y abandonar los prejuicios del pasado. En *La vera historia de Purificación*, la irrupción del recuerdo de la novena sinfonía de Beethoven, que sonaba en el momento en que Purificación comete el adulterio, simboliza el momento en que la protagonista reencuentra la alegría, inexistente en su matrimonio, y su enfrentamiento al "matrimonio legal" al que fue obligada. La *Oda a la alegría* que suena acompaña los momentos en que Purificación se enfrenta con el gozo del amor a la sociedad que la oprime con sus tabúes y se rebela contra los esquemas amorosos tradicionales de fidelidad y dedicación exclusiva al marido. El descubrimiento

---

[242] *Íbid*., p. 63.

de la música por Purificación Vera le revela las fuentes del placer y del gozo de la libertad, reminiscencia del recuerdo de *El acoso* de Alejo Carpentier en la prosa de Raquel Saguier.

La vera historia de Purificación.[243]

Si *La niña que perdí en el circo* es una novela autobiográfica en la que se evoca el mundo de la infancia apelando a los recuerdos familiares, *La vera historia de Purificación*, publicada en 1989, es una reivindicación de la autenticidad de la mujer en un mundo en el que la moral reprime su libertad. El tono de desafío a la sociedad patriarcal que se vislumbraba en la primera novela de Raquel Saguier, se reafirma en la segunda. La autora abandona la autobiografía en su segunda novela, los recuerdos perdidos, pero cuestiona el papel de la mujer en la sociedad paraguaya basándose en la contemplación de la realidad. Sin embargo, Raquel Saguier mantiene el estilo de su prosa, el lirismo, la ironía y la sátira, y el tono existencial; aunque profundiza en el sentido de la interpretación del mundo femenino. Volvemos a encontrar el estilo anafórico, la interrogación retórica dirigida a sí misma, la exclamación, las repeticiones, la prosa casi coloquial si no fuera por la sublimación de la expresión de los sentimientos del personaje. Sin embargo es perceptible que la prosa de esta novela es más barroca y hay ciertas reminiscencias de Borges en la concepción de la expresión interior del personaje, como se observa en el siguiente fragmento:

> No tengo venas ni arterias ni corazón ni pulmones. Soy un baúl portátil lleno de innumerables mujeres: la que se multiplica y

divide, la que es fuerte y es débil, la que se niega y consiente, la que improvisando decide. Esa confusión en mi interior de tantas personalidades discordantes debía fundirse en la mujer indefectiblemente cortés, equitativa, equilibrada, económica, discreta, diez puntos que todos pretenden que sea, mientras desaparece la que soy, la auténtica, la que ha venido guardando los cansancios con la ropa limpia y las emociones allá abajo, en el último peldaño de mí misma, como raíces truncadas, resecas por falta de agua.[244]

Como en la novela anterior y en la siguiente, la autora denuncia la dificultad que tiene la mujer para representar su papel en una sociedad hipócrita y autoritaria, sobre todo moralmente, tema principal de todas sus novelas. La protagonista, víctima del constreñimiento al que la somete la educación recibida y el matrimonio formado sin amor, se libera cuando goza del amor verdadero. La narradora-protagonista advierte al principio de la novela, en el primer apartado, que "por primera vez se sale del molde" y que el mal paso que ha dado en la vida no deja remordimientos, sino una felicidad noble; un placer que antes no existía para ella. Sin embargo, todo es el sueño de una mujer moribunda que ha dejado escapar sus deseos cuando ya no encuentra esperanzas de vivir, como se observa en los desesperados párrafos finales de la novela:

No sé si sueño o me estoy muriendo. No sé cómo se inició esto que ahora va a terminar en mi muerte, cuando me doy cuenta de que todo es inútil, ha sido inútil, que el verdadero fin es lo que ya está comenzando. Y, cosa extraña: nadie parece de pronto perseguirme; ni siquiera sé cómo estoy libre, sin ninguna vigilancia.

Aunque un poco de reflexión me bastó para comprender que mi idea anterior de estar perdida en medio de un tribunal tenía que ser

[243]Raquel SAGUIER: *La vera historia de Purificación*. Asunción, RP Ediciones, 1989.

errónea, ya que la Inquisición, en cualquier caso no me hubiera condenado a una muerte tan placentera.

En cambio, podría jurar que lo de Fidel me sucedió punto por punto. Todavía me duele su amor en todo el cuerpo. Todavía respiro afanosamente.

Y si por casualidad alguien insinuara la sospecha de que lo mío ha sido un sueño o acaso menos que eso -puesto que a nadie le está dado retener sino una parte infinitesimal de lo que vivió dormido: voces veladas, caras difusas, algunas pocas palabras-, a ese alguien yo le diría que sí, que es cierto. Es quizá algo ínfimo lo que de allá traemos, pero a la vez algo precioso. Sobre todo si la cara que soñamos corresponde a la que estamos viendo fuera del sueño. Sobre todo si muy cerca de mí hay un disco de Beethoven todavía sonando, una lluvia haciendo exactamente lo mismo, una botella casi vacía de vino y dos copas.[245]

El título de la obra vuelve a tener valor simbólico y parte de un juego de palabras con el nombre de la protagonista. Es la historia de Purificación Vera, una mujer inmaculada e intachable en su matrimonio, hasta que conoce, al menos creyendo real su experiencia soñada, el amor verdadero y se rebela contra la existencia que había aceptado hasta el momento en que decide disfrutar del verdadero amor con el pensamiento, aunque sea adúltero. Su nombre es simbólico: es una mujer sin mancha verdadera, pero cuando comete el adulterio recoge las consecuencias de su acto, en las que pierde el concepto que tenia la sociedad de ella, aunque gane por primera vez el gozo de la libertad y no se arrepienta de lo sucedido. Purificación se pregunta si existe alguna familia que no tenga alguna vergüenza que lamentar, lo que es una afrenta a la hipocresía social y a las falsas apariencias.

---

[244] *Íbid.*, p. 71.

En la obra se plantean los temas recurrentes de las novelas de Raquel Saguier, que tienen como denominador común la rebelión contra la despótica sociedad patriarcal que anula la personalidad propia de la mujer, la víctima. Volvemos a encontrar en los primeros capítulos la rebelión contra las tías solteronas, que no le brindan a la mujer consuelo ni amor, sino que la someten a tortura moral. La madre murió en el parto, su fantasma rodea a la huérfana Purificación hasta producirle una angustia de la que le es imposible escapar. La narradora describe el momento en que nacimiento y muerte forman parte de una misma cosmografía: la vuelta al útero materno, único medio de desprenderse del trauma de la orfandad y de la soledad de sus carencias. Queda encomendada a la tutela de las tías, quienes sólo viven para espiar al prójimo y vanagloriarse de su condición y de su abolengo. La educación recibe es moralista, porque ellas guardan el honor familiar y representan a la pequeña aristocracia tradicionalista en declive, de moral victoriana y pacata, fundamentada en un catolicismo extremo y mal entendido. La protagonista narra de esta forma su rebeldía:

> No es obligatorio tener una sola existencia delimitada por las rejas: espacio - tiempo - esposo - tías - hijos. También se puede estar en este lugar que es tan lejos.[246]

La novena sinfonía de Beethoven y las hábiles manos del maestro con quien consuma el adulterio, personaje que ocupa un segundo plano porque lo que le interesa a la autora es narrar la subversión liberadora que despierta en la mente de la protagonista, indican el desarrollo del *tempo* de la narración. De la misma forma que Alejo Carpentier en *El acoso* compone una

---

[245] *Íbid*., pp. 173-174.

obra siguiendo la partitura de la tercera sinfonía de Beethoven, adaptando el ritmo de su prosa a la misma, Raquel Saguier lleva el ritmo de la narración al compás de la novena sinfonía de Beethoven, con sus *crescendos* y *diminuendos* que reflejan el estado anímico de los personajes y la atmósfera de las secuencias. El momento de explosión coral llega en el último apartado de la novela, donde el personaje plasma sus sentimientos de alegría. La lluvia que acompaña el placer carnal consumado es el símbolo de la complicidad de la naturaleza y del cosmos, encontrados en ese momento, pero representa también la ruptura del silencio en que ha vivido la mujer. Por otra parte, Raquel Saguier incluye letras de boleros impregnados de nostalgia y de lejanía como reflexión sobre el sentido del verdadero amor, cuyo peso narrativo se encuentra a modo de ejemplo de la iniciación en el amor que se va cumpliendo en la protagonista progresivamente.

Las tías le imponen su casamiento al mejor postor. Purificación se vio obligada a aceptar el matrimonio de conveniencia con un hombre mucho más avanzado de edad que ella porque trae el bienestar económico de la familia. La sobrina no ha tenido opción de elegir. Y el verdadero amor no llega en el lecho conyugal, porque el marido no se preocupa de la familia, y además puede ser adúltero sin reproche; al contrario, se le considerará de mayor hombría por este hecho (p. 64). Los hijos llegan a ser un lastre porque forman parte del mismo orden social impuesto y del matrimonio de conveniencia. Purificación vislumbra que se le aproxima la vejez, y sus estragos son el símbolo de la muerte en vida que lleva, lo que le conciencia de

[246] *Íbid.*, pp. 50-51.

que ha de aprovechar la existencia, retomando de nuevo el tema del *carpe diem*, ante una vida que ha desaprovechado, aunque sea por medio de la imaginación, de la consumación del deseo insatisfecho en la realidad.

Sin embargo, en el fondo el esposo también es víctima de esta misma moral que defiende, porque se ha de someter siempre a los prejuicios de la sociedad que mira su comportamiento constantemente. Y Purificación Vera acaba haciendo valer el testimonio que en el quinto apartado hace su amiga Ricucha Valdez, en el que cuestiona el papel inerte del marido en el matrimonio. El sexo era un enigma para la mujer, de la misma forma que el esposo era incapaz de descubrir el verdadero placer, porque es víctima de la rutina que desemboca en apatía. La represión sexual impide que la pareja pueda disfrutar del gozo del amor con plenitud:

> Hablando con franqueza: no puedo decir que mi Eudosio no haya colaborado, pues le haría poca justicia, pero de un siglo a esta parte sólo se utiliza la energía para fines pacíficos y el caso es acabar de cualquier manera y cuanto antes. Tenía que trabajar largo y tendido para azuzarle el apetito: que el deshabillé voluptuosamente negro y lo suficientemente abierto para dejar ver que después estaba desnuda, que la danza de los siete velos sin ningún velo encima y sin que nada de eso provocara en él ninguna reacción apreciable ni lograra sacarlo de su apatía. Porque hay cosas que una vez derrumbadas, mi hijita, es muy difícil volverlas a levantar. Con decirte que ponía más entusiasmo en celebrar un gol de Cerro que en la cama. Y ahora han transcurrido dos años, nueve meses y veintidós días sin que haya vuelto a tocarme el punto.[247]

La protagonista se muestra también distante con los hijos. Ellos, ya jóvenes, han abandonado cualquier relación con el

hogar, y Purificación se ha distanciado de ellos, además de haber una diferencia generacional insalvable entre toda la familia. Así, la protagonista se escandaliza de lo que a ellos le parece "super-genial" (p. 73), y dialoga en el desierto con la incomprensión que les caracteriza. Contempla cómo se le va olvidando hasta leer y escribir, lo más preciado que adquirió en la infancia. Ha aprendido a vivir sola, en el silencio, y la realidad le aplasta, por lo que el placer del verdadero amor es la única salida que tiene a esta situación, que es la de la concienciación de haber perdido el tiempo cuando se avecina la muerte.

La heroína de la historia sueña con liberarse de este ambiente represivo. Y lo logra cuando rompe mentalmente con la decencia y la virtud que predican sus tías Rosa y Librada. La caída de Purificación Vera provoca que sea sometida al tribunal inquisitorial con el que se enfrenta su rebeldía. Pero al misticismo de las beatas, la protagonista opone el éxtasis sexual como forma de nuevo misticismo erótico. En estos fragmentos del final de la obra se observa la influencia del lenguaje bíblico ("la vida es un valle de lágrimas", p. 84), a veces realizando una transgresión decidida ("la carne erguida encontró la carne abierta y la maravilla habitó entre nosotros", p. 170) y de los místicos españoles, en la referencia a la llama de amor viva y al famoso "un no sé qué" de San Juan de la Cruz.

La ironía juega un papel fundamental: Raquel Saguier la emplea como recurso que revela las contradicciones y carencias de la hipócrita moral social. Purificación Vera es "una errata

---

[247] *Íbid.*, p. 43.

clandestina que la vida cometía con ellas [las tías]" (p. 17); el nombre irónico que da a las tías es el de Santa Rosa y Santa Librada; ellas guardan bajo siete llaves la honra de la huerfanita; los hermanos de las tías, hombres bohemios opuestos al matrimonio y al gobierno, se llaman Juan Evangelista y Evangelista Juan. La educan a arrepentirse de las faltas que se cometen y de las que aún están por cometerse; el apellido completo de la familia hace que cuando se pronuncie se agote el aliento.

Por otra parte, como en la anterior novela, la narradora reflexiona sobre aspectos de la vida humana, como cuando comenta que existir y cambiar son rigurosamente sinónimos. Hay una crítica a la sociedad actual, lo que no aparecía apenas en la anterior novela, a un mundo donde hay sida, los tranvías ya no son conducidos por un caballo, las cosas mudan sólo de apariencia, todo es apuro y afán de velocidad, competencia, campeonatos, desfiles de modas, saunas y masajes, violencia y sexo, corrupción y materialismo, negocios de bolsa, sofisticadas computadoras que toman el relevo del ser humano, telenovelas barrocas seguidas por las masas, y mansiones "al estilo de Dinastía" (pp. 38-39), paradigma del ideal de la vida actual. Raquel Saguier ironiza sobre el excesivo materialismo y el desarrollo técnico incontrolado, sobre todo cuando afirma que "pronto descubrirán un portland de probeta que irá a revolucionar la industria del cemento" (p. 39).

Raquel Saguier aumenta la profundidad psicológica con la que mira a sus personajes en esta novela. Se observa el discurrir de su prosa hacia un estilo en el que se mezclan las voces en primera, segunda y tercera persona, siempre

intercaladas en el monólogo. Así, se contempla una evolución *joyceana* hacia al manejo perfecto de las técnicas narrativas de la expresión mental del personaje en los diversos tipos de monólogo. La autora se adentra en el pensamiento de la protagonista para liberarla de sus traumas y mostrar los motivos y posibles consecuencias de la consumación de su acto de rebeldía soñado. De la misma forma que *La niña que perdí en el circo* era una novela que recorría la iniciación de la niña en el mundo de los mayores, vista desde la perspectiva de la mujer adulta en que se convirtió, *La vera historia de Purificación* es la novela del aprendizaje de la libertad individual; de la iniciación por medio del placer erótico. Se educa y aprende en la represión con sermones y ejemplos a imitar de sus tías, hasta que llega un momento, el de la muerte, en que se conciencia de que ese adoctrinamiento ha sido una falacia, y decide recuperar mentalmente el amor natural, sensual y surgido del apasionamiento. Así, el amor es una fuerza de liberación, de transgresión del orden impuesto, un valor que destruye la muerte en vida.

También hay una breve declaración del estilo literario de la autora en que subraya la necesidad de adentrarse en la esencia del mundo recreado en la ficción:

> Para hacer un relato sentencioso no se precisan demasiados detalles: basta conocer lo esencial, el fundamento. El resto son invenciones cuya anchura y desborde dependen exclusivamente del gusto del consumidor.[248]

Los comienzos de las novelas de Raquel Saguier son una explicación del motivo central de la obra, sobre el que gira la

[248] *Íbid.*, p. 144.

disposición del discurso, del *porqué* de narrar la historia que va a desarrollar a continuación. En *La niña que perdí en el circo* la narradora declaraba sus intenciones de recuperar el tiempo de la infancia; en *La vera historia de Purificación* era la descripción del momento en que la protagonista comete el adulterio, y en *Esta zanja está ocupada* establece el motivo que ocupa el centro de la narración: la aparición del cadáver de Onofre Quintreros, un prototipo de hombre que utiliza a la mujer como si fuera un objeto. Todos los protagonistas de las tres novelas se suman en un esfuerzo por aprovechar la ocasión porque necesitan un cambio. Así, son creaciones iniciáticas, de búsqueda de algo nuevo que imprima un futuro diferente a unas vidas apagadas o mezquinas.

El acto de adulterio cometido por Purificación Vera es el centro y comienzo de la novela. Pero, inteligentemente, Raquel Saguier no se centra en la narración del acto adúltero, sino en las causas y en las consecuencias del mismo. El erotismo queda en función de la expresión de la liberación de la protagonista. La pasión y el rechazo de la moralidad impuesta son los motivos que la impulsan a llevar a la práctica sus deseos apasionados y su férrea voluntad de liberación. Las consecuencias son satisfactorias: por primera vez se siente feliz, mientras que sus tías acrecientan la amargura en que viven en todo momento. El reproche con que la tratan desde el adulterio, la aporta mayor felicidad porque gracias a él percibe que ha expulsado los fantasmas interiores que la mantenían atada y que castraban su feminidad. El instinto sexual se convierte en el arma con la que descubre la vitalidad de su existencia. Al final todo es un sueño que ha liberado los deseos reprimidos antes de la muerte,

pero las dos copas de vino y el disco de Beethoven se encuentran en la habitación y son mudos testigos que certifican la existencia real de lo ocurrido para la propia mente de la protagonista.

Por otra parte, la novela es un círculo donde el principio y el final es el adulterio cometido y el resto de la obra la narración de la vida de la protagonista. Esta sensación de novela cerrada demuestra que Raquel Saguier no deja ningún detalle aislado y en la que derrocha una mayor imaginación que en la novela anterior, aumentada aún más en su siguiente obra.

Esta zanja está ocupada.[249]

La tercera novela fue publicada en 1994. Su título, *Esta zanja está ocupada*, es una frase hecha que se refiere al lugar destinado al cadáver del protagonista, Onofre Quintreros. Fue una novela muy trabajada y tuvo una excelente repercusión crítica, además de los premios susodichos, y gracias a ella, Raquel Saguier ha sido considerada una de las escritoras más importantes de Paraguay.

Un rasgo novedoso de esta novela de Raquel Saguier es que el centro del discurso gira en torno a un protagonista ausente: el muerto Onofre Quintreros. Lumina y Sofía Bernal ofrecen sus testimonios a su alrededor. La ausencia es un símbolo: es la muerte del "macho"; de un *koyguá*, un hombre del campo que se establece en la ciudad, que no duda en aplastar lo que sea necesario para ascender social y económicamente, porque "todavía era pobre pero ya soñaba con hacerse rico" (p.15). Así, la rebeldía de Raquel Saguier adquiere un tono aún más social que en sus anteriores trabajos literarios y se enfrenta

directamente con la mentalidad de la sociedad paraguaya, dominada por los hombres.

Onofre llega del campo para lograr ser una persona importante en Asunción. Abandona su mundo y se convierte en un ser despiadado. Entra en negocios que le permiten subsistir, y consigue el ascenso social y económico anhelado cuando contrae matrimonio con una mujer rica. A partir de ese momento se inicia un proceso de elevación social progresivo de Quintreros, pero el desprecio a sus semejantes le lleva a morir asesinado. El machismo de Onofre le hace creerse un dominador del mundo y sobre todo de las mujeres, porque le secunda una gran fama de galán y fornicador. Su muerte llega después de haber tenido relaciones sexuales con su amante Lumina, signo de que el amor y la muerte, Eros y Thánatos, están a poca distancia uno de otro. El cadáver quieto en la zanja es el símbolo de la vuelta a la zanja social de la que procede, el campo, la tierra de donde nació. La codicia y la avidez de poder son la causa de su caída, porque él no contaba ni con los sentimientos del prójimo ni con la misma codicia que tienen otros seres semejantes. El abandono de su cadáver revela el estado en que queda quien no ha tenido compasión con los seres con quienes ha convivido.

El aprendizaje en la vida lo realiza en "la universidad de la calle" (p. 27), metiéndose en corruptelas y en sobornos, y la experiencia que surge de su contacto con la sociedad que le rodea. Lee manuales de iniciación a la vida, y logra ascender a fuerza de recoger las "sobras rechazadas por otros" (p. 29). Acaba como "doctor en trasnochadas" y con el "máster de canas al aire y esclavo de Lumina Santos" (p. 40). Es, además, "un

249Raquel SAGUIER: *Esta zanja está ocupada*. Asunción, RP Ediciones, 1994.

firme candidato a la siquiatría" (p. 46) por guardar en el pozo de su interioridad sus verdaderos sentimientos que va perdiendo a lo largo del tiempo. Estas afirmaciones dan testimonio de la escritura irónica que emplea Raquel Saguier como forma de rebatir lo que desea combatir, y demuestran que Onofre no es una persona; es un tipo, un "personaje" que representa al prototipo de arribista social con rasgos de libertino, delincuente y mujeriego.

Frente a Onofre Quintreros se sitúa Lumina Santos. Es la amante del protagonista que durante un año ha tenido relaciones sexuales con él, una relación clandestina y "prohibida", consiguiendo a cambio beneficios económicos, joyas, abrigos de pieles, etc. Lumina es para Quintreros "ese toque de sol que tanta falta le hacía a su momentánea penumbra y no estaba dispuesto a cederla por ningún dinero" (p. 10). Ella es más audaz que el varón, y por eso le derrota al final. Sus relaciones son de relleno en un principio, pero poco a poco se convierte en la mujer que domina la vida de Onofre. En realidad Lumina es quien sedujo a Onofre y no al revés, cuando inicia una verdadera persecución por los ambientes que él frecuentaba. Ella responde con valentía al machismo del protagonista, quien la ve como un negocio, pero que se convierte en una empresa frustrada al final porque se revela la superioridad de la mujer sobre el hombre que se complace de su virilidad y desprecia la inteligencia femenina.

Sofía Bernal, la tercera arista del triángulo de personajes principales de la novela, es la esposa que contrae matrimonio con Onofre Quintreros porque queda embarazada. Su familia se opone porque al adivinar que él sólo se ha casado

por dinero. Sin embargo no logran convencerla y se celebra la ceremonia de forma grandiosa y con ostentación, en la Basílica Nuestra Señora Alcurniosa -nombre simbólico con el que Raquel Saguier ironiza sobre el carácter social del matrimonio-, en una investidura con tres obispos y tres acólitos por obispo, banda de música y cámaras de televisión. Mujer conservadora, de férrea moral tradicional, no logra conseguir la felicidad junto a Quintreros, y a diferencia del ingenio de Lumina en sus relaciones sexuales, ella practica un "amor de salón" (p. 84) con el protagonista. Así, Lumina y Sofía representan dos tipos antitéticos de mujeres: la liberada y sin escrúpulos, moderna; y la anclada en el férreo pasado del que es incapaz de salir. Sin embargo, la narradora no toma partido por ninguna de ellas. Se distancia de los dos tipos de mujer porque carecen de sinceridad y autenticidad; prefiere el amor verdadero y espontáneo, que queda omitido en la tipología de los personajes. Aun así, la narradora coincide con ambas en el desprecio hacia el tipo que representa Onofre Quintreros, de la misma forma que ambas le hacen pagar la deuda que ha contraído con ellas, hasta convertirlo en un muerto olvidado de la gente.

El cuarto personaje importante de la obra es Recaredo Anodino Flores, el director de los Servicios Sanitarios y de Fumigación Estatal, sospechoso del asesinato porque participa en negocios y corruptelas con Onofre. Su nombre es simbólico: es el recadero de Quintreros, en un principio; un personaje gris e "hijo de una gran floresta que lo floreció" que aprovecha el revés político que sufre Onofre después de haberse proclamado su "amigo del alma (de esos que están prontos a batirse con cualquier arma y sobre el terreno que fuese, en

salvaguarda de una amistad que en este caso llevaba veinte años de existencia)" (p. 9). Socio de tres empresas, no duda en abandonarle en los momentos más difíciles, hasta conseguir ser único propietario de las mismas en el momento en que se inicia la caída de Quintreros, descompuesto de indignación ante la inesperada jugada del amigo.

Raquel Saguier vuelve a criticar aspectos de la sociedad actual: la obsesión por la cirugía estética, la máscara social de las personas, el excesivo ruido de Asunción, la crítica al prójimo como deporte nacional paraguayo, los absurdos clubes de relaciones sociales, las revistas sensacionalistas como *¿Qué tal?*, trasunto de *Hola*, y los oscuros seriales televisivos como "los pobres también ríen" (p. 47), referencia paródica a la famosa serie venezolana *Los ricos también lloran*. Pero tanto la oposición al mundo machista como la rebeldía social carecen del tono dramático de las anteriores novelas. La escritura irónica se impone al discurso y evita cualquier sentimiento de tragedia en lo ocurrido. La puesta en evidencia de unas relaciones sociales degradadas llega por medio de la ridiculización, a veces esperpéntica, de algunas actitudes de los personajes o del ambiente social. El estilo de Raquel Saguier abandona el subjetivismo y el personalismo, no para centrarse en la objetividad de un narrador omnisciente, sino en la puro ironía de las costumbres sociales como forma de ridiculizarlas. De esta forma el discurso llega a ser brillante, sin que el ritmo musical de la prosa decaiga en ningún momento por la habilidad de la escritora en el uso de la palabra precisa en cada párrafo. Así, ridiculiza el machismo, por ejemplo, con la

actitud viril del protagonista y su búsqueda del "sexo extraterrestre" (p. 44).

También se agudiza la crítica política en comparación con sus anteriores novelas: así, hace referencia al golpe que derribó a Stroessner señalando que quien más, quien menos, hizo su agosto antes del dos de febrero, la fecha del golpe, pero añadiendo que aún hay quien continúa haciéndolo, en obvia referencia al estado de la política paraguaya de la transición a la democracia, llamada por la autora "Doña Transición Democrática". Los problemas de la salubridad de Asunción, la corrupción y la lentitud de los procesos judiciales permanecen sin resolver. De esta forma, critica a quien ha sabido cambiar de ideas en el momento preciso, confesando con vehemencia y arrepentimiento sus errores anteriores a oídos de la prensa para poder seguir contando en el régimen actual. Como revela Quintreros, la política es como un ajedrez donde se suceden cambios realizados con las mismas piezas en torno al cuadriculado antagonismo donde se enfrentan dos colores. De esta forma, como Guido Rodríguez Alcalá y otros escritores, Raquel Saguier revela la frustración y el escepticismo a que está conduciendo la transición democrática paraguaya.

Esta zanja está ocupada es la novela de Raquel Saguier que más se caracteriza por mostrar una mayor pluralidad de estilos, un manejo del cronotopo y del suspense más dinámico, y una reivindicación del papel social de la mujer más extendido a la globalidad de las mujeres. Su escritura de monólogos narrativizados se agudiza con respecto a sus anteriores novelas: los monólogos en primera persona alternan con los que están en segunda, siendo los más destacables los del discurso

de presentación de Onofre Quintreros. De esta forma el fluir de la conciencia de los personajes, sobre todo de las dos mujeres, surge de la exposición de sus verdaderos sentimientos, además de ser los fragmentos donde la rebeldía se manifiesta con más énfasis.

La novela tiene tres partes que siguen a la exposición de causas del primer apartado, y presenta, por tanto, la misma estructura de las novelas anteriores de Raquel Saguier. En la primera se describe el ascenso de Onofre Quintreros, sobre el que gravitan el resto de los personajes, en un tono y disposición argumental propios de la novela de tesis. En la segunda parte, desaparece todo vestigio de relación con la novela de tesis, y se estructura de forma perspectivista: se reproduce el triple testimonio de la declaración judicial de los sospechosos, Lumina, Sofía y Flores, frente al inspector Renaldi, y las declaraciones oscurecen aún más el caso. Esta parte es el nudo de la novela, y presenta un paralelismo con la novela *Rosaura a las diez* de Marco Denevi, al situarse varias declaraciones policiales de los personajes principales en paralelo que ofrecen la resolución de un posible crimen. En ella se revela la intención del crimen. La última, un juego de metaficción, está narrada por una escritora en un psiquiátrico. Ella es quien ha construido la novela y todo ha sido un invento literario y de ficción para rebelarse contra el machismo social. Esta escritora es Leonor, la primera muchacha que Onofre sedujo y que quedó maltrecha moralmente por ello, quien así se venga con la escritura del "macho masculino". De esta forma, Raquel Saguier juega con el lector hasta transmitirle una resolución del caso original: deja entrever que, como los

tres personajes tenían motivos para asesinar a Quintreros, cualquiera de ellos pudo haberlo hecho, pero ha sido uno de los personajes irrelevantes que aparece solamente al principio de la novela. La autora llega a la conclusión de la necesidad de no despreciar lo que en principio parece secundario en la ficción. Se refrenda así la opinión de que lo importante es el personaje, sus actos, y no la acción que surge de la responsabilidad de estos actos. Lumina es la principal sospechosa, pero no lo son menos Sofía y Flores, y, sin embargo, la asesina es la mujer vengativa que perdió su honor con una hombre despreciable por sus actos, y que creyó así hacer justicia. Por tanto, la escritura de Raquel Saguier, de su personaje, es de rebeldía y venganza contra un tipo de vida y de hombre.

Entre los numerosos registros lingüísticos de *Esta zanja está ocupada*, destaca el empleo del cultismo junto a las frases coloquiales. En esta obra se aprecia con mayor frecuencia tanto el influjo estilístico de García Márquez en Raquel Saguier -humorismo, empleo del "dato escondido", mensaje de requisitoria social y moral, y prosa oralizada- como el aprovechamiento de la literatura oral con una mezcla de registros culto y popular que procede del aprendizaje autodidacta de la autora. Los recursos que más utiliza son los de sus anteriores novelas, junto a otros más novedosos en la prosa de Raquel Saguier como las repeticiones -*miti miti* (p. 9)-, las anáforas y los discursos paralelísticos. De nuevo reaparece el lenguaje de parodia bíblica ("te ponía cara de Gólgota", p. 19, "las playas del viaje de novios de Onofre y Sofía se denominan Poder y Gloria", "Onofre no comparte la creencia bíblica de que después

de haber trabajado seis días completos se descansa el séptimo", p. 49), recursos que emplearon los místicos españoles como Santa Teresa de Jesús, y la escritura irónica en las palabras de los personajes ("al mismo tiempo que soñaba y se perdía entre ambiciosos rascacielos", p. 24), destacando la afirmación del discurso en tercera persona donde la narradora ironiza sobre su "diplomatura en cloacas", refiriéndose a su comportamiento corrupto pero audaz. Los "trámites" (p. 24) que ha de seguir Quintreros para ascender socialmente son vistos desde una perspectiva desenfadada, lo que evita dramatismo y distancia la narración, sin que exista en ningún momento frialdad, porque los sentimientos personales están reproducidos con fidelidad. También juega con los refranes y canciones:

> ...sin que ningún desubicado se atreviera a formularle la perimida pregunta de ¿dónde están sus pergaminos? Laterilerilerón, ¿dónde están sus pergaminos? Laterilerilerón pón pón.[250]

El discurso interior y reflexivo se mezcla con el del narrador en tercera persona, pero, además, con el monólogo interior narrativizado y otros códigos como el clínico o el judicial, además de resultar de enorme valor significativo los epítetos que Raquel Saguier utiliza, especialmente los destinados a parodiar determinadas situaciones, como se observa en este fragmento:

> Nos es muy grato comunicarle, señor Quintreros, que la Comisión Directiva reunida en magna asamblea se complace en poner a la entera disposición de sus caudalosos bolsillos todas las instalaciones de nuestra entidad sin excepción alguna: los versallescos campos de golf, la dicharachera cantina, el salón de los cristales bifurcándose de tal manera que permitía verse a los calvos con pelos y a los

[250] Íbid., p. 47.

congresistas sin liberación de impuestos; el empedernido salón de los fumadores, que tenía proscrito echar el humo para donde se dirigía el viento, ya que éste había adquirido el mal hábito de dirigirse hacia el salón de los no fumadores.[251]

Los juegos de palabras irónicos o humorísticos basados en la antítesis son uno de los aspectos estilísticos más destacados, que revelan el dominio de la palabra escrita que Raquel Saguier posee, como se puede observar en juegos de contrarios como " Lumina estaba harta de hacer lo máximo con un salario mínimo", en sintagmas como "privatizara sus privaciones" (p. 73), "nunca el inocente es tan inocente ni el culpable es tan culpable, sino todo lo contrario" (p. 103) para ridiculizar el falso ingenio de los detectives, o en el siguiente fragmento:

> Para luego, como colofón a tan tesonera labor, poder estrechar las manos del empresario Fulano, del hacendado Mengano, del industrial Perengano, del uniformado Yogano, del diputado Nogano, y estrecharlas en un mismo y mancomunado abrazo a las amantes multiuso, intercambiables, rotativas, con inclusión de aquellas que podían ser manejadas a control remoto.[252]

Hemos mencionado hace unos párrafos el paralelismo que existe entre las estructuras de *Rosaura a las diez* de Marco Denevi y *Esta zanja está ocupada*. Ambas son novelas de argumento policíaco con un uso del perspectivismo basado en la presentación sucesiva de varias declaraciones de testigos de un asesinato, con situaciones y personajes de la vida común situados en ámbitos cerrados, que se alteran cuando surge un acontecimiento inesperado. La influencia de la novela de Denevi es la más perceptible de la novela, pero también encontramos

---

[251] *Íbid*., pp. 38-39.

otras muy evidentes. De ellas, destaca la de *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes. La conclusión, como en Fuentes, sirve para aclarar el enigma, de la misma forma que el progresivo derrumbe moral de Onofre Quintreros evoca el de Artemio Cruz. La ascensión social de Artemio Cruz por medio de una serie de acciones audaces mezcladas con las peores vilezas acaba cuando inexorablemente sacrifica a los demás, es semejante a la del personaje de Saguier. La diversidad de empleos de las voces enunciativas es común a ambas novelas, aunque Raquel Saguier no estructure su novela alrededor de ellas como hace Fuentes.

Tampoco sería justo el no reconocer la influencia de Augusto Roa Bastos en la escritura de *Esta zanja está ocupada*, y por extensión, de las dos novelas anteriores de la autora. Saguier y Roa denuncian la violencia y la injusticia social que reinan en Paraguay y el esfuerzo por superar el documentalismo de la novela social. En relación con los cuentos de Roa, el deseo de experimentación es también una característica de la composición de Raquel Saguier. Con *Hijo de hombre* es común la inversión de la tradición cristiana en la autora, pero no como en la obra de Roa -estableciendo símbolos míticos-, sino con la irreverencia del lenguaje, parodiando la palabra convertida en tópico del catolicismo o sirviéndose de la frase bíblica o de los místicos para ironizar. Podríamos asociar a Raquel Saguier las palabras que Donald Shaw dedica a Augusto Roa Bastos:

> En *Yo el Supremo* Roa Bastos, más maduro y quizá menos ilusionado, crea un libro que pertenece, como *Cien años de soledad* de

[252] *Íbid.*, p. 43.

García Márquez, al tipo de literatura irónica y destructora de su propio poder de transmitir la ilusión de algo verídico.[253]

Raquel Saguier ha conseguido con *Esta zanja está ocupada* convertirse en una de las figuras de la novela paraguaya feminista, y sus obras tienen una calidad y una universalidad sorprendente. Entre 1995 y 1997 preparó una novela intitulada *La posta del placer*, cuyo argumento es la historia que se teje sobre un hombre que entra en un prostíbulo con un maletín, lo que origina que se construyan diferentes versiones acerca del contenido del mismo. Esta obra se ha publicado en 1999 en Asunción, y presentada con gran éxito en la Feria del Libro de Buenos Aires del mismo años.

Raquel Saguier ha logrado hacer de su "dolor gozoso", del trabajo duro que supone para ella escribir, un oficio que revela sus cualidades como novelista fundamental en la historia de la narrativa paraguaya por su originalidad inusual y su profundo conocimiento de la novela universal, lo que la ha llevado a dominar las técnicas narrativas de forma poco frecuente entre los autores paraguayos. Es uno de los exponentes más obvios de autores de élite en el Paraguay actual.

[253]Donald L. SHAW: *Nueva narrativa hispanoamericana*. Madrid, Cátedra, 1988 (4ª edición), p. 139.

2.2.4. LA PROSA POÉTICA DE RENÉE FERRER.

Renée Ferrer es una de las renovadoras de la narrativa paraguaya actual. Sin duda, su poesía es lo más destacable de su obra literaria, pero sus relatos y la única novela que ha publicado tienen una especial resonancia. Forma parte de una de las últimas generaciones de narradoras que han publicado sus obras dentro del país a partir de 1980.

Comenzó su labor literaria de forma solitaria y autodidacta desde su adolescencia, publicando su primer libro de poemas en 1965, el género donde ha destacado más. A mediados de la década de los ochenta ingresa en el Taller Cuento Breve dirigido por Hugo Rodríguez Alcalá, del que fue una de sus primeras integrantes, aunque ya se había descubierto en ella a una excelente cuentista y poetisa que había ganado premios como el de Pola de Lena en España, y permanece en él durante dos años. Desde el trabajo en este taller literario decidió que el cuento, más bien la prosa, era el género que le permitía expresar sus inquietudes personales a la perfección. El fruto del trabajo de varios años aparece publicado con el título de *La seca y otros cuentos* en 1986. Integró este Taller durante dos años.

La mayor parte de los cuentos de esta obra se caracteriza por poseer un fondo fantástico. Una preocupación constante de ellos es el paso del tiempo, un elemento que para la autora hace irreal lo que mensurable, pero que desvanece todo vestigio de felicidad por ser ésta momentánea[254]. Josefina Pla resume en

[254]Mientras finalizábamos este trabajo, Gloria da Cunha-Giabbai ha publicado un estudio sobre la cuentística de Renée Ferrer de interés, titulado *La cuentística de Renée Ferrer: continuidad y cambio de nuestra expresión*,

el prólogo de la obra el significado del mundo que se describe en estos relatos:

> En los relatos de Renée Ferrer, un mundo que llamamos **real** -sin saber lo que es realmente la realidad- y un mundo que llamamos **irreal** y sin embargo tan real como el otro, porque es nuestro privilegio de seres humanos crear realidades a nuestra imagen (sean o no a nuestra semejanza), van el uno al encuentro del otro para justificarse mutua y recíprocamente. El tiempo, esa recta inflexible e irreversible se ve de pronto hacia sí mismo, se torna curvo, dibuja círculo, se cierra cambiando sus infinitas posibilidades de variación sucesiva en una inmóvil fijación sin fin.[255]

La convergencia de lo irreal y de lo real se produce en el ámbito de lo cotidiano, en un mundo fácilmente identificable en el que lo relevante es el comportamiento humano. Así, el tiempo es determinante en la acción, pero no sólo el presente y el pasado, sino el tiempo subjetivo de lo que el ser humano hubiese deseado vivir. La vida cotidiana se vuelve insignificante, porque la magia actúa como un refugio subterráneo donde la existencia converge con la irrealidad de la imaginación en sólo unos momentos concretos de conflicto interior.

Pero quizá lo más destacable es que con Renée Ferrer, igual que con otros escritores que comienzan a publicar sus obras en esta época, la temática tiende a mostrar problemas universales del hombre que surgen de la experiencia o de la impresión subjetiva del autor. Los seres humanos que aparecen en las narraciones de Renée Ferrer se rebelan contra las estructuras sociales vigentes; contra una sociedad patriarcal y

---

Asunción, Arandurâ, 1997. En la introducción se vierten opiniones sobre la evolución de la narrativa paraguaya que vienen a coincidir fundamentalmente con las que expusimos anteriormente.

jerarquizada como la paraguaya. Pero la rebeldía no surge de la reivindicación política sino de las vivencias internas y de la inadaptación al mundo y el tiempo en que viven. Así, la escritura de la autora se puede considerar como de rebelión contra lo establecido y las costumbres heredadas de la tradición; además de rechazar un sistema social impuesto, reivindica lo erótico y el amor auténtico como formas de transgresión de la moral y las formas de conducta impuestas y realiza la protesta mediante la afirmación lírica de su prosa. El lenguaje no transmite solamente un mensaje; tiene una orientación intelectual de defensa de la expresión libre de trabas sociales, como en buena parte de la literatura escrita por las mujeres paraguayas.

Los relatos de *La seca y otros cuentos* son trazos cortos y precisos en los que la esencia mágica de la realidad que caracteriza a buena parte del relato latinoamericano se convierte en un modo de reivindicación de la vida completa de un personaje; la existencia no es el tiempo perdido, sino el eterno de la evocación que llega en el momento de morir. Como manifiesta Gloria da Cunha, "el eje identificable principal es la soledad humana como consecuencia de los secundarios, los ejes del autoritarismo político, social, familiar y personal[256]. Estos ejes, sumados al del tiempo, convertirán las vidas de los personajes en mosaicos de destrucción. La muerte, como compañera de la soledad, llegará inevitablemente, porque es compañera de la resignación con que viven los personajes, lo que recuerda de Rulfo. La asfixia en que viven procede del

[255]Josefina PLA: Prólogo de Renée FERRER DE ARRÉLLAGA: *La seca y otros cuentos*. Asunción, El Lector, 1986, p. 7.

ahogo al que somete el espacio exterior. En este sentido, el primer relato de la obra, **Tarde de domingo**, es la historia de un oscuro oficinista cuya esposa se encuentra postrada en el lecho por una enfermedad. Ese burócrata nos recuerda los de los cuentos de Benedetti. Pero este personaje vive su experiencia después de la muerte, una vez que se ha suicidado una tarde de domingo en un parque. Y es en ese paseo después de muerto cuando se rebela contra los oscuros designios de la vida, cuando descubre que es solamente un camino de tránsito hacia la muerte. El relato, por tanto, es una reivindicación de la vida, de la huida de la monotonía, desde sus primeras palabras:

> La chispa celeste de sus ojos denotaba una inteligencia ágil, desperdiciada tras un escritorio impersonal durante toda una vida de oficinista.[257]

Lo más interesante del cuento es la descomposición temporal de la acción. La muerte, que se descubre solamente en el sorpresivo final, es un recuerdo de lo vivido y repetido; el reencuentro con la temporalidad desde la eternidad. La autora destruye el orden lógico temporal desde el pasado hasta el presente, lo que ocurre en la mayor parte de sus relatos, y la vida se vive en presente porque se ha muerto en el pasado. La existencia se presenta como un acto donde predomina la mezquindad, por lo que se convierte en un acto de miseria para la muerte.

La exposición, a diferencia del cuento anterior, es el relato subjetivo en primera persona de una mujer. Pero a mitad del mismo la perspectiva cambia sin transición alguna y desde ese momento, comienza el discurso del pensamiento de un hombre

---

[256] *Op. Cit.*, p. 57.

al que se dirige la voz en primera persona de la narradora-protagonista. Se cuenta la historia de una mujer que promete mucho en el campo de la pintura, pero cuya vida está dominada por la escasa atención de su marido, quien olvida asistir a su primera gran exposición, lo que acaba generando su frustración. Renée Ferrer quiere reivindicar al mismo tiempo el derecho de la mujer a la expresión artística y a la atención del hombre con el que ha comprometido su vida. La mezcla de los pensamientos de ambos personajes subrayan aún más las necesidades de la mujer al ponerlos en contradicción como dos sentires antagónicos irreconciliables.

La cura es una narración en la que el sufrimiento del personaje contrasta con el vitalismo del primer desenlace, pero cuando este personaje ya ha muerto. Renée Ferrer transforma lo metafísico de nuevo para mezclar las voces en el relato de una vida que se cuenta desde el momento en que la muerte se ha producido. El protagonista es un ciego que queda desamparado cuando muere la mujer, acude a un curandero para que le sane, y su curación llega definitivamente después de haber muerto, momento en el que despierta y descubre a sus hijas vestidas de luto. El lirismo del relato es visible en un fragmento como el siguiente:

> La mayor parte del tiempo se quedaba escuchando su propio corazón, contestando desde su opaca soledad el saludo caído al sesgo de las salidas precipitadas. Era un espectador escondido, un testigo sin nombre, atisbando cuando pasaba o le escondían. Sus amigos espaciaron las visitas, y si alguien le leía kis duaruism el apremio

[257] *Íbid.*, p. 11.

> restaba sentido a las palabras. Era mejor estar solo, después de todo.[258]

El lirismo queda reforzado por recursos como las metáforas, la prosopopeya o elipsis como la que sigue, en la que se alude al nombre del cementerio central de Asunción escondiendo el mensaje obvio de la muerte de la esposa:

> Todo cambió de pronto cuando la dejó en la Recoleta, tan sola la pobre. Sentía la diferencia entre la quietud de la muerte y el pozo repleto de sonidos, donde todo estaba al alcance de sus manos, aunque nada pudiera aprehenderse; donde las voces resuenan con una calidez que lastima.[259]

En **Samba** la autora cuenta la historia de una mujer casada, que acude a encontrarse con la samba a la orilla del mar, lo que para ella representa la ruptura con el mundo familiar de su marido y de sus hijos. El relato es una reescritura del cuento **Amor** de Clarice Lispector, denuncia del machismo autoritario. La separación personal de la tradición y de la abulia de lo cotidiano se confirma cuando tiene relaciones sexuales con un misterioso personaje de ojos azules. Renée Ferrer retoma con ello la reivindicación de la identidad y de la necesidad del libre albedrío de la mujer para romper con una sociedad tradicional, representada con exactitud por la institución familiar, que impone un modo de vida que coarta la libertad de la mujer, y que generalmente obstruye su libre expresión personal. Y en **La casa del cuadro** vuelve a aglutinar el relato en la muerte como punto de partida de la

---

[258] *Íbid*., p. 22.
[259] *Íbid*., pp. 22-23.

contemplación de la vida. El protagonista, al morir, tiene en sus manos la llave de una casa pintada en un cuadro con la que ha quedado cautivado. Será a partir de la muerte cuando se genere la ilusión de la felicidad, distinta a la falsedad de la vida cotidiana. De esta forma, fantasía e irrealidad se convierten en fuente de rebeldía contra el tedio de lo cotidiano, y el sueño de la fascinación solamente llega en el momento de morir.

El sueño de la reina de Saba es uno de los relatos fantásticos de origen legendario que Renée Ferrer incluye en la obra. La estructura de cuento tradicional se ve intensificada por su carácter mágico, en el que se ve la influencia de las *Mil y una noches*, tanto en la elección de un tema oriental como en la estructura y la técnica del mismo. El carácter narrativo tradicional del relato se observa en que comienza con una localización espacio-temporal concreta y en la aparición del sueño de la reina de Saba que interpreta luego el sabio rey Salomón. El final es aleccionador, dentro del didactismo moral: desde que el rey interpreta el sueño de la reina, ésta azota menos a sus esclavos.

La visita es uno de los cuentos de reivindicación feminista de *La seca y otros cuentos*. La mujer es víctima de la incomprensión de sus semejantes y del abandono del hombre que la ha convertido en madre. Cuando la hija muere, la protagonista se abandona a la soledad y la única satisfacción que le queda en la vida es la visita que todos los domingos realiza a la tumba de su hija. Renée Ferrer presenta la historia con un estilo fluido, introspectivo, con un narrador

en tercera persona en el pensamiento de la protagonista. El siguiente párrafo revela esta reivindicación del papel social de la mujer:

> Sentirse mujer, y divertirse; ser joven y amar: era todo lo que deseaba. Luego vinieron aquellas vacaciones en la estancia, la imposibilidad de hacer algo a tiempo, y el hecho irreversible de ser madre.
>
> Se puso el vestidito de algodón con flores grandes que le daba ese aire de decencia que convenía. Ahora no tenía hombre, ni lo quería. Para lo que sirve tener uno.[260]

Nilo es uno de los mejores relatos de Renée Ferrer. Cuenta en primera persona la historia de un toro destinado a morir en una plaza. La narración se recrea en la expresión fabulada y prosopopéyica de sus sentimientos: su miedo a seguir adelante, su castración que le impide gozar de amor y su temor a la muerte cuando es transportado y llega a donde huele a sangre. Figuradamente, es el relato del ser sabedor de estar destinado a morir sin conocerlo con absoluta certeza, aunque lo intuya por lo que sufre. Está determinado por su condición biológica desde que nace, y aunque se rebela contra ello, comprende al final que su destino es inalterable. La rebeldía queda en las palabras, no en los acontecimientos, y Renée Ferrer transcribe los deseos que no se realizan e impiden el gozo de la vida. La autora transmite el mensaje de que los hombres son más inhumanos, violentos y autoritarios, que los animales.

La venganza es otro alegato en favor de la necesidad de que la mujer pueda expresar abiertamente sus sentimientos. Nos presenta a una mujer que vive en la mediocridad de la oficina y que está enamorada de su jefe, un embajador. El temor se

apodera de ella cuando ha de partir de viaje, pero finalmente él la obliga a quedarse. El embajador muere en un accidente trágico y queda sola junto al féretro de ébano que ella misma le ha encargado. Como se observa en el argumento, la autora denuncia que la mujer esté determinada a no ver cumplidos sus deseos por el hecho de serlo y, por tanto, quedar abandonada y frustrada.

Y... andá por ahí nomás es un cuento de argumento político y humano, donde Renée Ferrer denuncia la represión policial de la dictadura. Una chica es empleada como cocinera por una familia, pero llega la policía buscándola porque ella es opositora política, por lo que detienen a la propietaria de la casa. La ambigüedad del relato se observa en el desenlace: la mujer detenida dice a sus familiares que volverá pronto, pero el lector sabe bien por intuición que la detención acabará en una larga condena o en el fallecimiento en prisión. Ello se confirma al final: la madre -la verdadera cocinera- vuelve y Lalo, el hijo de la víctima, se pregunta en primera persona por el tiempo que ha pasado desde el suceso.

Helena es una nueva reivindicación del papel social de la mujer y de sus derechos. Pero la novedad en él es que por primera vez en la obra, la autora combate directamente el machismo brutal del hombre. La situación matrimonial de la protagonista se va volviendo insostenible y ella acaba encerrada en prisión por haber provocado la muerte de su marido con quien se enfrenta después de que él haya pegado a los niños. Relato narrado en tercera persona, el desenlace, en cambio, aparece en primera persona con un monólogo de la mujer,

---

[260] *Íbid.*, pp. 42-43.

que expresa su interioridad y sus verdaderos sentimientos, contradictorios con el discurso oficial de la policía:

> Cuanto más pensaba, menos se arrepentía de haber forcejeado con Ambrosio aquella noche, empujándolo con violencia hasta que cayó dando con la nuca en el brasero. A mis hijos, ni el propio padre les pega si vuelve borracho, se repetía. Por lo menos mientras ella estuviera cerca.[261]

El irónico mensaje de reivindicación femenina de la obra se fundamenta en la contradictoria forma de pensar de la mujer: expresa que su marido no es malo en realidad, aunque la use cada noche y sólo la golpee de vez en cuando. De esta forma, Ferrer combate también el conformismo de la mujer en estas situaciones familiares. El nombre de Helena evoca el de Helena de Troya, reconociéndose el papel mítico de la mujer en la Historia, y refleja en sí una personalidad que altera la vida de los hombres cuando sus verdaderos sentimientos afloran y se enfrenta con quien los ha mantenido reprimidos tanto tiempo.

La confesión, el relato que Elvio Rodríguez Barilari seleccionó para su obra *Panorama del cuento paraguayo*, es de contexto histórico-político. En él la autora recrea la historia de una familia que sufre la represión después de la subida al poder de un dictador -se puede suponer que es Francia porque surge en el momento de la reciente independencia paraguaya- por su origen porteño y la oposición política del marido, Carmelo. Él es detenido, y aferrado a unos grilletes que le destrozan los pies porque son pequeños, hasta que el dictador acepta el desafío de la esposa, quien ha de encontrar unos aros grandes para que su marido no sufra tanto. El reto esconde la crítica a

---

[261] *Íbid.*, p. 61.

la irracionalidad que ha presidido la historia de las dictaduras paraguayas. Sin embargo, el dictador se ve sorprendido porque la mujer lo consigue -síntoma de la valoración ínfima que el hombre tiene de la capacidad de la mujer-, y ordena finalmente un fusilamiento, pero no del detenido sino del herrero que ha fabricado los grilletes, ante la impotencia por haberse sentido humillado por una mujer, que para él es algo insignificante. Así pues, reivindicación del potencial de la mujer y combate a la irracionalidad histórica se mezclan en un relato de sorprendente desenlace. El relato se inspira en una leyenda popular histórica que ya recogió Teresa Lamas en su relato **Francia tiempo-pe-guaré** de *Tradiciones del Hogar*, en 1921. El de Renée Ferrer se diferencia de éste en que, mientras Teresa Lamas presenta una visión costumbrista-histórica del suceso, centrándose en la presentación de la anécdota, la autora contemporánea subraya la arbitrariedad del poder político en la historia paraguaya y que el amor genera una fuerza en el ser humano capaz de obstruir a la violencia institucionalizada. En relación con el estilo, el de Renée Ferrer es intimista, mientras que el de Teresa Lamas trata de ajustarse al realismo narrativo en tercera persona.

El ovillo es uno de los cuentos más extensos de la obra. Narra la historia de una mujer que queda imposibilitada en una silla con los ojos fijos y teje sin parar un *pullóver* con los suficientes brazos para abrazar a toda su familia. Renée Ferrer intercala reflexiones femeninas en la narración sobre el papel social de la mujer:

> El matrimonio es una larga batalla contra la rutina: una lucha cuerpo a cuerpo hasta que la muerte nos separa. Los momentos se tropiezan, entreverándose los malos con los buenos.[262]

La autora reivindica la necesidad de que la mujer supere la soledad en el matrimonio, y de recuperar la alegría y el cariño de sus familiares. No es una transcripción de la experiencia personal, pero sí de la visión del colectivo de la mujer adulta paraguaya, anclada en la asfixia que produce el hogar y sometida al doble autoritarismo del hogar y de la vida público-política; de hecho, la vida pierde sentido para ella y cae en el vacío cuando los hijos llegan a ser mayores y adquieren la independencia de la familia, que es donde posiblemente entra en la narración la experiencia autobiográfica de la autora.

Santa es otro relato intrahistórico sobre el que se superpone el tema de la mujer dominante, a quien el odio mantiene viva. Es una recreación desde una perspectiva intimista del cuento **La vengadora** de Teresa Lamas, que Ferrer respeta con fidelidad para destacar la participación importante de las mujeres en la historia de la literatura paraguaya. Se localiza en el marco de la Guerra de la Triple Alianza. Durante la batalla de Curupayty la mujer muere mientras sufre la violación de un legionario, al que matan sus hijos finalmente. Renée Ferrer trata de reflejar con un discurso en tercera persona el sufrimiento de las mujeres durante aquella guerra, y construye un relato más testimonial que histórico, porque lo que desea subrayar es el sufrimiento de la mujer paraguaya en una época determinada, víctima del patriotismo, y cómo ha sido

---

[262] *Íbid.*, p. 71.

ella quien ha mantenido el impulso firme en la vida del país desde su espacio familiar, más reducido que el de los grandes acontecimientos.

También es de base histórica e inspirado en un relato de Teresa Lamas **Crónica de una muerte**. Basado en la historia de Pancha Garmendia, la mujer paraguaya de la que el mariscal López estaba enamorado antes de viajar a Europa, y que provocaba después los celos de Elisa Lynch. En el relato se mezcla la narración distanciada en tercera persona con los pensamientos interiores de la condenada y finalmente alanceada Pancha. Las pasiones dominan la narración, en la que no importa el hecho histórico, sino la expresión interior de los personajes movidos por los celos. Así, la autora deja sin resolver la interrogante de la muerte de Pancha Garmendia, de quien se sabe que fue alanceada pero no la identidad de quien firmó su sentencia. El relato no es un intento de completar la historia, sino un acercamiento a ella para realizar una introspección en los sentimientos femeninos y tratar de demostrar que la mujer ha sido una víctima anónima, sombría, de la historia construida siempre desde el punto de vista de los hombres.

Biopsia es uno de los pocos cuentos de la autora con "final feliz". Discurren en paralelo los pensamientos de Alicia, una empleada de oficina, con la acción principal. Carlos, el protagonista y jefe de Alicia, sufre durante una hora mientras está a la espera de que se le comunique el resultado de una biopsia para comprobar si le queda solamente una semana de vida. Sin embargo, el resultado es negativo y los

sueños de Alicia sobre su futuro prometedor se acaban esfumando.

El delator trata sobre la indignidad del hombre, como se revela al comienzo de la narración. Don Pantaleón revela un secreto que cree delatar su ruindad: la traición a un amigo jefe de una banda de ladrones. El relato está desprovisto de maniqueísmo y el traidor no es un ser malvado, sino un hombre que ha actuado conforme le ha dictado su conciencia según la situación, desatando la violencia. El tema político también está presente en uno de los cuentos de esta obra, aunque con menos profusión que en *Por el ojo de la cerradura*, posiblemente porque *La seca y otros cuentos* fue publicado cuando Stroessner aún estaba en el poder. **La sentencia** es un relato donde la política se mezcla con el sentimentalismo. Una mujer en un viaje a Montevideo se introduce en la casa donde vivió su infancia, pero la vivienda está habitada por un grupo clandestino de opositores políticos a la dictadura. Cuando se encuentra en el interior la policía la detiene y la ejecuta junto a los opositores. El relato tiene en cuenta el encuentro con la fatalidad en la vida humana, y Renée Ferrer de nuevo sitúa la persecución de la dictadura en un país vecino del Cono Sur, aunque la situación es perfectamente extrapolable al Paraguay de la dictadura de Stroessner. Con él la autora reclama el derecho a la presunción de inocencia y asume la defensa del derecho a la vida por encima de cualquier causa política, y sobre todo se sitúa frente a la violencia.

La seca obtuvo el primer premio del concurso de cuentos del ayuntamiento español de Pola de Lena. El primer detalle que asombra del relato es la creación de un espacio mítico

inexistente en la realidad, pero perfectamente localizable bajo del trópico, de la misma manera que lo hizo Juan Rulfo con Comala y Luvina, o Augusto Roa Bastos con Manorá. Su nombre, Luvina, se asocia simbólicamente a "lluvia", tomado del cuento de Rulfo de *El llano en llamas* al que Renée Ferrer pretende rendir homenaje no sólo con él sino también impregnándose del estilo del maestro mexicano. Luvina entra en contradicción con la situación dramática de perpetua sequía y carencia de agua que padece el lugar, donde no llueve desde hace años. En este escenario las gentes son fantasmas, como en el cuento de Rulfo, que sufren la voracidad de una naturaleza hostil, en un tiempo de apariencia irreal y que deja la impresión de que los personajes han quedado como moribundos, de la misma forma que la narración de Rulfo. En ese espacio fantasmal se vive la situación extraña y angustiosa de la muerte de los habitantes del pueblo cuando pasa un tren a intervalos regulares, hasta que se rebelan y lo asaltan para beber el agua que lleva en uno de sus tanques. Pero Eleuterio, el protagonista del asalto, había atado a sus hijos y cuando bebe el agua, se olvida de desatarlos por lo que permanecen en la desesperanza de la sed. Parábola alegórica sobre la dictadura y la reivindicación de derechos de la infancia, el relato presenta facetas metafísicas y fantásticas en un mundo de pesadilla, con un estilo inspirado en Rulfo en el que se mezclan el lirismo y el dramatismo.

El último cuento del libro se titula **La colección de relojes** y narra la historia de una mujer ideal, con sensibilidad y belleza física, que padece de soledad porque su marido se despreocupa de ella, y atiende sólo a su colección de relojes, único escape de la opresión del hogar. El relato

comienza a narrarse después de producirse su internamiento en un hospital neuropsiquiátrico, debido a que a las doce del mediodía los relojes le producen sentimientos simultáneos y diferentes según el lugar de donde procedan. Pero eso sólo sucedía cuando escuchaba las doce campanadas de cada reloj, y el resto del tiempo estaba normal. Sin embargo, su marido no se daba cuenta porque no le hacía caso, y seguía dando cuerda a los relojes. Ella era consciente de lo que le producía esa locura, pero el marido, al no escucharla, la condena de esa forma a la demencia temporal y a la reclusión.

El relato se va estructurando como una fuga de Bach, una de las preferencias musicales de la autora, de tal forma que las secuencias narrativas van cayendo en cascada y se entremezclan progresivamente en dirección a una explosión conjunta final: el momento en que Isabel sufre la manía persecutoria de los relojes e intenta suicidarse. Es un relato en el que la obsesión por la fugacidad del tiempo que discurre inevitablemente perturba la sencilla vida de los protagonistas. La soledad de la mujer, que ve cómo pasan las horas, convierte su vida en una pesadilla, donde el silencio y el enclaustramiento en las paredes del hogar acaban por consumirla.

Los relatos de *La seca y otros cuentos* son un canto a la huida de la soledad y al derecho del marginado social, sobre todo de la mujer enclaustrada, el niño y el pobre, por un mundo lleno de injusticias. Incluso el paso del tiempo y el tedio son injustos. Podemos, por tanto, resumir en tres los temas principales de los cuentos: la frustración por la opresión del autoritarismo natural y político, la imposibilidad del retorno,

y la reivindicación femenina. Estos temas serán recurrentes en su obra posterior, *El ojo de la cerradura*.

Entre la publicación de *La seca y otros cuentos* en 1986 y la de la novela *Los nudos del silencio* en 1988, Renée Ferrer edita un libro de cuentos infantiles titulado *La mariposa azul y otros cuentos*. Se trata de una de las mejores obras de literatura infantil que se han escrito en Paraguay. Es una obra con sensibilidad y dominio de las técnicas del relato corto infantil, y con un suspense narrativo que se alarga lo necesario hasta llegar al desenlace final. Renée Ferrer inaugura su vertiente de cuentos de amor a los animales, temática que proseguirá más adelante en su obra ecologista, *Desde el encendido corazón del monte*.

En todos estos relatos suele haber una situación en la que se relaciona un niño o un ser humano con un animal, en una situación cerrada con el desenlace. En unos casos se trata de un enfrentamiento entre deseos, como en **El caracol que quería volver al mar**. En este relato, un niño encuentra un caracol, y lo lleva a su casa. Pero el caracol le pide que lo devuelve al mar, a su hábitat natural por la tristeza que siente de encontrarse alejado de él. En **La mariposa azul** un niño se obsesiona por cazar una extraña mariposa de color azul para completar su colección de insectos. Pero esta mariposa resulta ser una niña que se transforma cuando se pone el sol, y acaba entregándose para que Gilberto complete su colección; mas él la libera finalmente porque acaba compadeciéndose de su desdicha. La fantasía dominante y la magia también se aprecian en **La niña que liberó a los pájaros**, donde una niña libera a los pájaros estampados en una blusa suya, y la inspiración en la tradición

infantil universal en **El anillo encantado**, cuento que se emparenta argumentalmente con *Aladino y la lámpara maravillosa*. En él, un hada misteriosa le entrega a una niña un anillo por su buena conducta, que tiene el poder de conceder deseos, pero el único que no debe pedir es que le dé un picaflor. La niña va colmándose de caprichos hasta que se le antoja el picaflor y ve finalmente cómo se le esfuma todo lo que había pedido al anillo. Este cuento tiene una moraleja para niños, pero no termina con ella sino deteniendo el ritmo de la acción en la actitud estática de la niña mirando el anillo que una vez estuvo encantado. Y moral es también **El secreto de la ciudad armonía**, por su mensaje de aprender a compartir que dirige a los niños.

En otros relatos son los animales quienes liberan a las personas. En **Canción para salvar una vida** un compositor ha de componer una melodía para el día de la boda de don Miguel, por orden expresa suya. Por la ausencia de inspiración no la compone, y es encerrado en prisión. Pero mientras contempla a los pájaros por la ventana de la celda, éstos, mágicamente, dibujan las notas de una canción en el pentagrama que forman los cables de la luz eléctrica. Y asunto parecido es el de **La sirena bondadosa**, con el tema de la sirena que se sacrifica para salvar la vida de un pescador, y el de **Las siete cabritas**, donde unas cabritas salvan la vida de una niña perseguida por un tigre. Un cuento zoomórfico es **Un ratoncito muy extraño**, en cuyo argumento se produce un extraño viaje de un ratón gris a un planeta desconocido en el que habitan ratones azules, pero no se sabe a ciencia cierta si el viaje ha sido real o producto de un sueño.

La mariposa azul y otros cuentos es una obra infantil donde se despliega la fantasía y el mensaje moral no explícito al final del relato. Lo más relevante es la dilatación del clímax previo a un desenlace breve, de apenas cuatro o cinco líneas, que demuestra el dominio de la tensión del relato. Es una buena muestra de los caminos del cuento infantil paraguayo.

En 1993 aparece el tercer libro de cuentos de Renée Ferrer, *Por el ojo de la cerradura*, una obra que demuestra la capacidad narrativa de una escritora que se dedicaba sobre todo a la poesía, pero que también progresaba en el campo de la narrativa. La obra reúne cuentos escritos desde 1985 a 1993, que se caracterizan como el resto de su obra por la variedad de técnicas narrativas y temáticas, casi siempre femeninas, y la penetración en los sentimientos ocultos de los personajes mediante el empleo de todo tipo de perspectivas y monólogos. *Por el ojo de la cerradura* confirma la capacidad de Renée Ferrer como narradora, frente a la condición de poetisa que se le suele conceder. Por otra parte, los relatos no logran superar la calidad de su novela, *Los nudos del silencio*, la mejor prueba de que la autora domina los grandes géneros, donde su escritura puede esparcirse sin las trabas ni los límites que impone el carácter conciso del cuento.

El título sugiere el punto de vista que eligen los personajes en los relatos. Éstos con sus narraciones y reflexiones observan como *voyeurs* lo que ocurre en el interior de otros lugares e incluso de su propio mundo con una visión en perspectiva. Así, hay narraciones en primera, en segunda y en tercera persona, y el protagonista cuando actúa de narrador sale fuera de su mundo de conflictos, individuales y

colectivos, para observarlo por un pequeño resquicio en el que se entrevé el mismo.

El relato más consistente de la obra es el que la inicia, **El pozo**, sobre todo porque examina la situación de la cultura paraguaya actual, especialmente la de los escritores. El título recoge la definición de Paraguay como un pozo cultural, como Carlos Villagra Marsal tildó al ambiente literario del país. El relato trata de demostrar la certeza y brillantez de esta definición. En cierta medida, hay algo de autobiográfico en el cuento, porque la autora siente que el ambiente de "país pequeño, infierno grande" del Paraguay constriñe al escritor. Por esta opresión, el creador se siente incapaz de romper las fronteras con el exterior y de evadirse de la mediterraneidad del ambiente; de salir del pozo profundo donde los escritores quedan clamando con su voz escondida en las hojas impresas que nadie lee. Se advierte el lamento de la propia autora por haber nacido y vivido en un país como Paraguay, en lugar de la culta Europa.

El cuento narra la historia de un escritor paraguayo que vuelve a su país después de haber participado en un congreso en Madrid. Y durante el trayecto de avión reflexiona sobre su condición de escritor dentro del país, comparando la libertad existente en Europa con el autoritarismo del Paraguay. Estas reflexiones reflejan en los pocos trazos del cuento el lamento de los escritores paraguayos inmersos en el pozo cultural, y en realidad se inspiran en los sentimientos que le surgieron a la autora en un viaje semejante. Y de las reflexiones del personaje del cuento se deducen las siguientes conclusiones del estado del escritor paraguayo:

a) El esfuerzo del escritor cuando sale del país no se ve recompensado después del regreso, lo que hace que se desmoralice y maldiga el haber nacido en él.

b) El adelanto cultural del mundo actual frente al retraso del Paraguay. El protagonista ha descubierto en el extranjero que la sofisticación técnica, y muy especialmente electrónica, permite incluso viajar con la cultura en el bolsillo. Queda absorta cuando recuerda que hay máquinas que corrigen las pruebas de imprenta en una hora. Sin embargo, en el Paraguay, el escritor más famoso se ha de contentar simplemente con alguna mención esporádica de los periódicos. Además, el protagonista quisiera borrar de un manotazo las trabas en que se mueve: la escasez de recursos, la minúscula y risible posibilidad del mercado, las cargas impositivas sobre la cultura, el aislamiento y la escasa distribución que las editoriales realizan de las obras.

c) La trampa en que queda atrapado el escritor paraguayo cuando comienza a creerse famoso porque apenas quinientas personas lo han leído, con la cantidad de habitantes de tiene el mundo entero.

d) La falta de libertad. Si hasta 1989 el escritor vivía sometido a la rigidez de la dictadura, en la actualidad se ha encontrado con que el pequeño *boom* editorial de los últimos años de la era de Stroessner se ha esfumado, y el escritor encuentra menos facilidades para difundir su obra. El protagonista reflexiona sobre la democracia como derecho a disentir sin atropellos, aunque el cuento se sitúe en los últimos años de la dictadura, y la necesidad de que el escritor elimine la autocensura a que generalmente se somete *a priori*

antes de escribir sus obras. Y esta libertad de expresión que reclama en la obra no ha significado en realidad un aumento de lectores, y tampoco una salida del pozo cultural, aunque cabe atribuir a la dictadura el haber disminuido la capacidad intelectual del pueblo paraguayo. La cultura, una vez dejó de ser instrumento de la lucha política opositora, perdió su valor reivindicativo, y ha vuelto a caer en la desconfianza que generalmente el pueblo y las clases altas paraguayas tienen hacia los escritores, ante la inexistencia de una clase media culta.

Todo ello hace que el escritor caiga en el pozo cultural de la cultura paraguaya. Y la autora indaga con los pensamientos del personaje en busca de una solución que no encuentra. Solamente descubre que ha vuelto al Paraguay, donde continuará con su vida marginal. Constantemente se conciencia de la otredad de su país, y exclama que no merece la pena pensar en cálculos económicos porque la economía paraguaya es distinta de la del resto del mundo y el valor del dinero no es el mismo. Así, admite que son "dos mundos diferentes en este mismo mundo" y que ambos están a dos mil años luz (p. 13). Incluso se cuestiona cómo se podría introducir en el mundo cultural europeo y realiza una obvia referencia a Roa Bastos, el único escritor paraguayo bastante conocido en el exterior:

> Nuestra existencia no cuenta. Nos caímos del mapa. Se nos identifica con la dictadura militar, el estado de sitio -inquilinos de un silencio cuyos barrotes la mayoría ni siquiera percibe. Un desprecio atroz nos masifica dentro de una misma bolsa. A menos que te pronuncies, o alguien te introduzca en un círculo, o seas famoso.

> ¿Cómo se hacen famosos los que viven fuera del mapa? Hay que ser un genio (o un déspota), y no es el caso.[263]

Al mismo tiempo, la autora observa la permanencia del miedo autocensor que ha sobrevivido a la dictadura cuando descubre que el estigma del silencio sigue llenando sus páginas. Esta referencia a la dictadura tiene sentido porque es la principal culpable del constreñimiento que sufre el mundo de la cultura del país.

Los espacios desde los que el protagonista narra sus reflexiones son símbolos de las mismas. El avión que le conduce al Paraguay simboliza la pérdida de la vitalidad que ha adquirido durante su estancia en Madrid. El viaje es un recuento de la confrontación del mundo cultural que ha encontrado en España la autora, por otra parte visto con mucha superficialidad y sin conocerlo en profundidad, y el de su país, analizando las diferencias aparentes que existen entre ambos. El descenso del avión para aterrizar aumenta la caída del escritor. No es que el personaje haya encontrado un paraíso cultural idílico, sino que son tan grandes las diferencias entre ambos mundos que lastima el haber nacido en un país que se caracteriza por la mediterraneidad cultural, causa de la frustración del escritor.

El segundo espacio simbólico es la casa del protagonista. Casi al final del relato descubre que vuelve a estar en ella y que de nuevo la cotidianidad la sigue hundiendo en el pozo cultural. El final del cuento es significativo en este sentido: el escritor, encerrado en su habitación de trabajo, oye el sonido de la llave que la encierra definitivamente porque

---

[263]Renée FERRER DE ARRÉLLAGA: *Por el ojo de la cerradura*. Asunción, Arandurâ, 1993, p. 13.

escucha que alguien la ha tirado al vacío. Así, el escritor continuará aislado en el interior y en el exterior del país sin que encuentre otro destino que el hundimiento personal.

Sin embargo, hay una mirada irónica al mundo tecnificado que encuentra en Madrid. No solamente describe que la cultura cabe en un bolsillo y que se puede apretar el botón de una máquina y leer un libro, lo que en definitiva es cuestionar los excesos del mundo cultural, sino que observa que en Madrid también hay miseria y que resulta irónico el "disfrute ahora y pague después" de los servicios del sexo que se pagan con tarjeta de crédito.

El desenlace, que demuestra que Renée Ferrer escribió el cuento durante la dictadura, quizá está de más en la narración, está perfectamente lograda hasta el momento en que el protagonista queda encerrado en su cuarto por su valor dramático y simbólico. Sin embargo, el desprecio y la venganza contra la dictadura recién finiquitada hace que incluya un final en el que el escritor resulta detenido en el control de pasaportes del aeropuerto. La narración traspasaba hasta estos dos últimos párrafos lo temporal, y hacía vigentes los problemas del escritor. Hay una referencia amorosa, a la mujer que le espera en el aeropuerto, porque el amor siempre aparece tematizado en los cuentos de la autora.

Así, pues, **El pozo**, uno de los mejores cuentos de la autora, es un examen de conciencia, un monólogo reflexivo de los problemas individuales que plantea la marginalidad que la literatura paraguaya tiene dentro y fuera de las fronteras del país. El dolor que siente el protagonista no es más que una pequeña muestra de los lamentos de la mayor parte de los

escritores del país. Sin embargo, Renée Ferrer no contempla una solución cercana, y parece centrarse en que la falta de libertad y la pobreza son las causas principales de la situación. La aparición de la libertad no ha supuesto ningún avance, ni la pobreza se puede esgrimir tampoco como causa porque en otros países pobres, y sobre todo latinoamericanos, hay escritores que tienen renombre universal. Lo importante en el cuento es la reflexión de la autora por medio de su personaje y el ser el testimonio individual de una situación bastante generalizada en el mundo de la literatura paraguaya.

El vigía relata las consecuencias psicológicas de la Guerra del Chaco en el hombre, bajo el pretexto de una historia en la que el protagonista revela cómo sobrevivió a la sed en la contienda con la ayuda de un soldado boliviano con quien hizo amistad, lo que nadie cree. Durante la lucha en este conflicto la sed se convirtió en la principal arma del enemigo, tema que aprovecha Renée Ferrer para reincidir en la sensación de esterilidad y de sufrimiento que connota la situación.

Hay otro cuento que destaca en el libro por su importancia en la trayectoria de la autora, **Se lo llevaron las aguas**. Es el finalista del segundo premio de cuentos "Ana María Matute" del año 1989. Demuestra la brillantez y la sensibilidad con la que Renée Ferrer examina la dureza de las vidas de los seres insignificantes de su país. De forma contraria a buena parte de su narrativa, es un cuento narrado objetivamente en tercera persona, con un narrador omnisciente que lo hace en pasado; una narración muy tradicional. La autora la comprime para subrayar matices que revelen el sufrimiento al que se ven sometidos sus personajes. La sequía se los va comiendo sin piedad, y la

descripción de sus rostros es el reflejo de su dolor. Al aparecer la lluvia llega la alegría, pero cuando la lluvia no cesa se consuma la tragedia: la naturaleza es tan cruel como los hombres, y la mujer ha de parir cuando el agua casi la cubre, y en el momento en que se reencuentra con el marido exclama que "se lo llevaron las aguas" con profundo dolor. El discurso alterna en paralelo la situación del hombre y de la mujer protagonistas del relato, hasta que al final convergen. De esta manera el dramatismo es mayor, porque ambos no conocen el destino del otro. La narración va descubriendo cómo aumenta el dolor de los personajes porque las circunstancias climáticas discurren entre dos extremos.

Renée Ferrer incide en algunos cuentos en la temática reivindicativa de la mujer. Es el caso de **El increíble cambio de Ernestina**, cuyo tema es la decadencia de una mujer que trabaja vendiendo ropa de casa en casa hasta su propia muerte. En el cuento destaca la dedicatoria inicial a la escritora paraguaya Ester de Izaguirre, donde afirma que ambas están "en la misma longitud de honda", subrayando con esta última palabra la valoración de sus literaturas como de reivindicación de la condición femenina y de lucha, además de la admiración hacia una de las precursoras de la literatura feminista en el Paraguay.

La réplica es un cuento con una estructura tradicional, en el que domina lo narrativo sobre lo poético, que trata sobre el casamiento obligatorio impuesto por la familia a una joven, siempre por interés económico. La escritura en tercera persona permite que el narrador penetre en las consecuencias de semejante situación, y en el que la sequía vuelve a ser un

motivo recurrente con valor simbólico porque representa la situación de resignación de Camila, la protagonista. Y la influencia de la educación católica en la mujer aparece en **Hembrita**, donde el despertar a la vida y al sexo de la adolescente protagonista choca con este tipo de educación. La escritora se rebela contra la aceptación general de que la mujer solamente vale para "dar cría".

Otro cuento de tema femenino es **Fin de jornada**, que presenta el adulterio de la mujer como forma de rebeldía frente al marido que solamente se dedica a escribir, olvidando sus obligaciones conyugales. La reacción violenta del hombre ante el adulterio es el tema de **La decisión**, cuento que se desarrolla en un ambiente rural donde se mezcla el sentimiento del personaje y la universalidad de su comportamiento.

La conciencia de la mujer, el miedo en que vive, se observa en **La misma gracia, en un mismo día**, donde la protagonista pide a Dios durante todo el relato que no los asalten en un viaje, pero paradójicamente no ocurre; solamente acaece el que uno de los hombres que va a atacarla resulta picado por una víbora yarará, y afortunadamente le extraen el veneno. Este suceso casual ha impedido el asalto que se iba a producir. Es decir, ella logra obtener la gracia que pedía -no ser asaltada- y el joven logra no ser ladrón, debido a la picadura de la víbora; a un mal.

En **Hay que matar un chancho** el amor y la muerte se unen en torno a la sensualidad del cuerpo femenino, y en **El efecto del diamante** se narra el efecto que en la mujer puede llegar a tener la infidelidad del amado, midiendo las consecuencias que le provoca el hecho de mirar el sol en el momento en que

termina un eclipse y enceguece con este resplandor que se denomina en astrofísica "el efecto del diamante".

El argumento de **Sólo dos años** trata de un hombre que se ve implicado en un fraude y permite ser la "cabeza de turco" ante la justicia. Le prometen que solamente va a sufrir dos años de prisión, pero en realidad lo condenan a muerte, momento desde el que se narra el relato; de ahí el irónico título del relato.

En **Ecocardiografía** se plantea el sufrimiento de la mujer que acude al médico a unos análisis de corazón. Allí contempla que concibe su corazón como refugio de sentimientos y del amor, mientras que el médico le hace descubrir que es el motor de la vida. La protagonista se ha recuperado de un leve infarto que sufrió, pero lamenta que hayan visto desnudo su corazón, el lugar donde guarda sus sentimientos. Y el sentimiento de la mujer después de un aborto forzado por los padres, que deja desequilibrada mental a la frustrada madre, es el tema de **Arrorro mi niño**, título basado en una canción infantil, donde la autora vuelve a reclamar el derecho de la mujer a la libre decisión personal.

Algunos cuentos nos muestran el estilo de Renée Ferrer. **Retraso** es la historia de una mujer que recuerda una aventura amorosa con un muchacho cuando ambos eran jóvenes, siendo ejemplo del carácter retrospectivo de muchos de los cuentos de la autora. Al final la sorpresa resuelve el relato, porque la narradora-protagonista es una mujer envejecida que acude a la cárcel a visitar a su hombre, a quien estaba recordando en su juventud. Y el sufrimiento de la mujer violada por el macho herido es el tema de **Contra el brocal**, cuento en el que destaca el empleo de refranes como "arriero sin querencia andaba

aquella vez" (p. 44), en una narración que refleja las relaciones entre el hombre y la mujer en un ambiente local que también se contempla en el relato por el empleo de palabras en guaraní, como *kuruvikas*, en español "pedazos". El fluir de la conciencia como forma narrativa se convierte en el tema de **La muertita**. A lo largo del relato, el protagonista es un activista revolucionario que lucha contra la dictadura y que en el presente de la narración descubre que se salvó de la cárcel gracias a un hecho fantástico: la pequeña hermana muerta que se mueve sobre su pecho cuando él se levanta impidiéndole partir, le posibilita la salvación. Es uno de los pocos relatos donde Renée Ferrer trata el tema de la guerrilla, y lo hace con el dramatismo que supuso para unos hombres el enfrentarse abiertamente contra la dictadura sin esperar otra cosa que la muerte. Por otra parte, el cuento es formalmente experimental; no hay puntos y seguido y cada párrafo del discurso se desarrolla sin solución de continuidad, para resolver con mayor énfasis la escritura de la conciencia del personaje.

El mismo recurso de la ausencia de puntuación para un mejor desarrollo del fluir de la conciencia se observa en **Le culparon de balde**, donde una mujer padece y desea vengarse de quien le ha carneado el ovario cuando le practicaba un aborto. El discurso oral narrativizado, otro de los recursos de estilo de Renée Ferrer, se vislumbra en **Por media bolsa** y en **Le diré al señor juez**. En el primero se desata la envidia y los recelos de una mujer con las hijas de otra, y la prostitución infantil que conduce a una niña a entregarse por media bolsa de cebollas; y en el segundo una mujer declara sobre las causas que le han conducido a estrangular a la jefa de su trabajo,

revelándose en el desenlace que es una prostituta que se rebela contra quien trafica con niñas menores de apenas pocos años. Este argumento le sirve a Renée Ferrer para ilustrar un problema importante del Paraguay actual, y al mismo tiempo le permite continuar defendiendo los derechos de la mujer frente a quien la explota, no siempre un hombre.

En este sentido de reivindicación de la mujer, el cuento que cierra el libro, **Vuelta de llave**, es una fresco monólogo interior donde un personaje femenino narra los instantes previos de una violación que ha sufrido. A lo largo del discurso se suceden los reproches de la mujer, que toma todas las precauciones para evitar que la asalten en su casa, pero que lo sufre en el único momento en que no las toma. La sorpresa, como en todos los relatos de la autora, llega al final, cuando se resuelve de la forma más lógica una situación aparentemente extraña que va llegando hasta el clímax del desenlace. Y en este cuento, además, se observan algunas referencias al cine, a la música y a la literatura actual, que le confieren un aire de contemporaneidad.

Hemos podido deducir del comentario de los cuentos anteriores que la influencia de la violencia en la vida cotidiana del ser medio e indefenso, sobre todo la mujer, es uno de los temas predilectos de Renée Ferrer en sus cuentos. La autora estudia en qué medida puede afectar, y generalmente no busca las causas de ella sino las terribles consecuencias. Así, la tortura aparece en **Tina** y las ejecuciones de los campos de exterminio en **El pedazo de pan**, porque son las formas más ejemplificadoras de la violencia extrema. En **Tina** la narradora-protagonista se realiza constantemente preguntas sobre el

sentido de la lucha y las consecuencias a que le conduce la tortura que recibe, que intenta responderse con frases breves. Incluso, cuando trata sobre situaciones violentas, la autora se aleja del espacio paraguayo porque la violencia ha marcado la historia universal del hombre y busca otros países con casos tan terribles como los de Paraguay, como ocurre en **El pedazo de pan**, localizado en un campo de exterminio de Lodz, y en **En la plaza**, donde desde su habitación en Nantes la narradora evoca las víctimas de Sarajevo.

Este último cuento puede servirnos como marco de los últimos que figuran en la obra, en los que Renée Ferrer abandona el espacio paraguayo para localizar historias de amor o de sufrimiento en otros países. De hecho, son relatos que escribió en los lugares donde los localiza. Es el caso del cuento que da título al libro, donde un *voyeur* examina con anuencia lo que ocurre a su alrededor, o **Aquí, en Jerusalén**, una historia de amor entre una mujer casada, artista invitada a un congreso, y un guía turístico anfitrión en su viaje a Israel. En él se destaca la pasión amorosa de ambos, pero el cuento termina con su separación y la vuelta a la vida cotidiana, porque el peso de la tradición y el recuerdo del sufrimiento del pueblo judío le impiden a él vivir ese amor de forma definitiva. Así, tradición e historia colectiva pueden convertirse en trabas del amor auténtico.

Hay algunos cuentos de tema filosófico. Uno es **Usados**, dedicado a la escritora Neida Bonnet de Mendonça, quien inspira el personaje principal de Noelia. Es un cuento que tiene algunas referencias autobiográficas, como **El pozo**, que se vislumbran en la pertenencia de la narradora y de la

protagonista a un taller literario que dirige Osvaldo, obvia alusión al taller de Osvaldo González Real, donde participaban ambas escritoras. En el comienzo se cita que la historia parte después de la lectura en el taller del cuento *El huevo y la gallina* de Clarice Lispector, y de ello se desencadena una conversación sobre su simbología y sobre el escepticismo aparente del personaje de Noelia. En el relato domina el tono existencial y se plantean cuestiones trascendentes sobre el hombre y la sociedad actual.

La influencia cuentística de Borges se observa en el carácter metafísico de **De la mano del arcángel**, donde la mujer protagonista recibe la visita de su ángel de la guarda en los momentos que anteceden a su muerte. Incluso en el cuento titulado **Aquellos ojos amarillos** cita literalmente "las chispas esparcidas del Hacedor", clara alusión intertextual -posiblemente inconsciente- al libro de Borges.

En suma, los relatos de *Por el ojo de la cerradura* son buenos ejemplos de la frescura de la narrativa de Renée Ferrer. La oralidad de los cuentos, el estilo poético de su prosa con ritmo y argumentos cargados de conflictos entre el individuo, casi siempre una mujer, y el entorno que le rodea, junto al perfecto manejo de recursos retóricos de todos los niveles, hacen que sea una de las autoras con más personalidad narrativa de la literatura paraguaya contemporánea. Sin embargo, los cuentos de Renée Ferrer no llegan a tener la brillantez de su novela *Los nudos del silencio*, donde da muestras de dominar un género que no es el habitual de una poetisa como ella. En los cuentos traza argumentos, casi siempre recurrentes como hemos comprobado anteriormente, que presenta con situaciones

distintas pero con el denominador común de la imposibilidad de alcanzar lo soñado; las mujeres de Renée Ferrer son una muestra de la interiorización del sufrimiento y de la imposibilidad de salvar una circunstancia imprevista que diluye cualquier sensación de felicidad eterna.

Renée Ferrer publica en 1994 un libro muy cuidado en la forma sobre temas ecológicos, titulado *Desde el encendido corazón del monte*. Con bellas ilustraciones de un indígena chamacoco, profundiza en uno de los problemas más importantes del Paraguay actual: la necesidad de defender la naturaleza, sobre todo por la pérdida de una gran masa forestal del país debido al negocio de la madera. El prólogo de Guillermo Sequera advierte del sentido de la obra:

> La idea de este libro surgió del deseo de aunar dos culturas diferentes para lograr un mismo fin: la defensa de la naturaleza ante la locura de exterminación de la vida natural y cultural, y la esperanza de generar nuevos modos de pensamiento y de acción ante el mundo, las cosas y los seres vivientes.
>
> Pocos años de vida les quedan a los bosques del Paraguay, pocas esperanzas a las especies en vías de extinción, escasas alternativas para el verdor del planeta. ¿Seremos capaces de vislumbrar el peligro a tiempo y de detener la destrucción total?[264]

Es patente la vigencia del tema ecologista en la narrativa paraguaya desde que Luisa Moreno publica en 1993 *Ecos de monte y arena*. El director de la asociación ecologista Axial Naturaleza y Cultura, Guillermo Sequera, propuso el tema a un grupo de escritoras para aunar esfuerzos en defensa de la naturaleza, hecho del que surgió la idea de publicar la obra. En ella Renée Ferrer trata de ilustrar literariamente la

---

[264]Renée FERRER: *Desde el encendido corazón del monte*. Asunción, Arandurâ Editorial, 1994, p. 5.

importancia de la naturaleza para el desarrollo del ser humano y su propia pervivencia. Los cuentos de *Desde el encendido corazón del monte* son fábulas narradas en voz alta para despertar la sensibilidad, sobre todo de los niños, porque la naturaleza está indefensa ante el ataque del ser humano. La masiva tala de los bosques paraguayos está provocando la pérdida de una gran parte de la masa forestal del país y constituye uno de los principales problemas irresueltos. Pero la pasividad gubernamental, la falta de concienciación de algunas personas y la pobreza, que induce a muchos a trabajar en empresas madereras porque es la única forma de subsistencia posible para ellos, son causas de la proliferación del deterioro ecológico. Ante esta situación, Renée Ferrer intenta que el lector sienta simpatía hacia la fauna y la flora y por ello localiza todos los cuentos en el ambiente paraguayo, donde confluyen árboles y animales autóctonos como el samu'ú[265] y el lapacho.

Por esta razón, los cuentos son fábulas: animales, árboles y plantas se presentan personificados como en el género narrativo tradicional. Es un método eficaz para llamar la atención del lector, porque de esa forma valora con mayor sensibilidad la naturaleza. La estructura de los relatos se ajusta también a la fábula, con una presentación, un nudo y un desenlace moralizador. Solamente falta la moraleja final sustituida por el mensaje implícito de los relatos.

Renée Ferrer aprovecha también algunos motivos míticos paraguayos. Ocurre en el cuento **De cómo un niño salvó un cedro**, uno de los pocos cuentos con protagonista humano, donde

[265] Árbol conocido como *palo borracho*.

aprovecha la leyenda mítica de los mby'a[266] que considera al cedro como el árbol sagrado del que fluye la palabra. Este cuento además se caracteriza por la fantasía: el niño aprovecha una estrella enceguecedora para iluminar el cedro que finalmente salva. De esta forma la autora combina perfectamente mito, fantasía e imaginación, para construir el relato con todos los ingredientes necesarios para despertar la atención del lector. En otro relato, **El cinturón de luciérnagas**, reproduce la leyenda de los indios chamacocos[267] de que existen luciérnagas que por la noche se transforman en hermosas mujeres con un talismán sobre el cinto, bailan para hacerlo aparecer y desaparecer sucesivamente. Y además, la misma autora la reproduce en los epígrafes del principio de los cuentos, tomados de la obra *Las culturas condenadas* de Augusto Roa Bastos.

El estilo se asemeja al de *La mariposa azul*: Renée Ferrer pretende construir relatos fáciles, sin retoricismos, con ambientación local, para lograr el beneplácito del lector, y especialmente, como hemos advertido, concienciar al niño. Los cuentos de *Desde el encendido corazón del monte* están dirigidos a la infancia especialmente, como destinataria del mensaje de protección de la naturaleza ante un futuro sin esperanza. Por otra parte, los finales de los relatos alternativamente son alegres o tristes, según la intención de la autora. **De cómo un**

---

[266]Grupo indígena paraguayo que habitaba en las márgenes cercanas al occidente del río Paraguay, en la región del Guairá, de la que aún puede encontrarse algunos grupos. Rubén Bareiro Saguier recogió sus textos orales en *Literatura guaraní del Paraguay*, demostrando la riqueza de sus leyendas.

[267]Grupo indígena del Chaco paraguayo. Según Marcos A. Morínigo, son belicosos, de posible origen en algunas etnias de Brasil, que a principios del siglo XX vivía sobre ambas márgenes del río Paraguay en la región donde se encuentran las fronteras del Brasil, Bolivia y Paraguay. *Diccionario del Español de América*, Madrid, Anaya & Mario Muchnick, 1993.

niño salvó un cedro tiene un final feliz, pero por el contrario **La naciente del manantial** acaba con la muerte del surubí[268].

Desde el encendido corazón del monte demuestra, en definitiva, que Renée Ferrer es una de las mejores escritoras de cuentos infantiles en Paraguay. Domina a la perfección el género y además sus relatos consiguen generalmente los fines que pretenden.

Los nudos del silencio.

En 1988 Renée Ferrer escribe su primera novela: *Los nudos del silencio*. Con ella reivindicaba los derechos de la mujer a defender su educación en una sociedad machista y patriarcal que la coarta. La autora intenta construir el drama doméstico de una mujer postergada por el marido, pero a medida que avanza en el relato el personaje femenino se va imponiendo al mensaje que pretende transmitir. El esposo de la protagonista es un torturador de la dictadura de Stroessner que reprime a cualquier movimiento opositor, en especial a la guerrilla, de la misma manera que, sin ejercer la violencia física, reprime a la mujer en la intimidad del hogar. Lo cierto es que la novela fue finalizada con cierto apresuramiento antes de la caída del dictador, ya prevista como próxima en esa fecha, y el deseo de publicarla que tenía Renée Ferrer, le produjo la presión psicológica y la necesidad de que viera la luz aunque no estuviera pulida ni lograda. Ello le hizo pensar que tenía que rehacerla y a partir de su base argumental la reconstruye durante algunos años hasta que en 1992 ve la luz la nueva versión definitiva.

---

[268]Palabra procedente del guaraní. Pez de río, típico de los países del Río de la Plata y Bolivia, de enorme bagre sin escamas, de piel blanca cenicienta algo plateada y con pintas negras. Su carne amarilla es compacta y

Una breve comparación entre las dos versiones editadas de la novela nos descubre la certeza de estas afirmaciones. En sí ambas no presentan grandes diferencias argumentales. No obstante, se aprecia el deseo de Renée Ferrer por conseguir una mayor fluidez de su expresión escrita; una depuración de su técnica prosística. Las variaciones consisten en aplicar a la primera edición procesos de reducción, selección y nominalismo: elimina puntos y comas que entorpecen el discurso del fluir de conciencia de los personajes, añade exclamaciones para reflejar mediante recursos orales el sentimiento de éstos, elimina interrogaciones o acorta las frases de este tipo, cambia los apartados que componen la obra uniendo unos y separando otros para dar más coherencia al discurso, sustituye palabras como *discreción* por otras como *reserva* para lograr una mayor precisión semántica, elimina adverbios, sobre todo los acabados en *-mente*, y adjetivos, para agilizar el ritmo de la narración, como en el caso de "ya estás adentro e instalada" de la primera versión que aparece en la de 1992 sin él, unifica párrafos que tienen un mismo sentido e introduce otros independientes en el desarrollo del discurso que en la primera edición pertenecían al mismo, corrige las erratas de la primera edición y elimina algunos hipérbatos innecesarios. Los dos párrafos siguientes pueden ser representativos de las variaciones que existen entre la primera y la segunda edición de la obra:

> La miro bailar y de pronto la veo absurdamente envuelta en un tono sombrío como de algas muertas. La pregunta me viene de improviso, semejante a un aguacero que se desploma con idéntica y tupida persistencia. ¿Por qué pendientes, saltos y caídas habrá

---

sabrosa.

venido rebotando esta extraña mujer desde su origen? Sin razón siento por ella, convicta a ese cuerpo manoseado por la vida y tanta angurria ajena, una pena humedecida que se alarga anticipando mi acercamiento.[269]

La miro bailar envuelta en un tono sombrío como de algas muertas. La pregunta me viene repentina, semejante a un aguacero que se desploma con idéntica y tupida persistencia. ¿Por qué pendientes, saltos y caídas, habrá venido rebotando esta extraña mujer desde su origen? Sin razón siento por ella, convicta a ese cuerpo manoseado por la vida y tanta angurria ajena, una pena humedecida que se alarga anticipando mi acercamiento.[270]

En suma, las diferencias entre las dos ediciones de *Los nudos del silencio* son estilísticas y no argumentales. Durante los cuatro años que las separan Renée Ferrer pulió su estilo para hacerlo más versátil. El lirismo de su prosa gana en vigor en la segunda edición gracias a las rectificaciones, que no obstante no eximen de valor literario a la primera edición.

El tema fundamental de *Los nudos del silencio* es el de la reivindicación de los derechos de la mujer a defender su educación y su forma de ver el mundo en una sociedad patriarcal paraguaya que la coarta. El argumento se centra en una pareja de la clase media alta del Paraguay, Manuel y Malena, cuyo esposo decide tomar un mes de vacaciones en París. El marido cumple una promesa hecha a la mujer, la de llevarla a Europa; pero esto es un pretexto, porque en realidad se trata de una desaparición de su país por recomendación de la superioridad después de la muerte de un preso al que torturó; él mantiene una inconfesada relación política y comercial con la dictadura militar. Manuel es un hombre de origen humilde, hijo no

[269]Renée FERRER DE ARRÉLLAGA: *Los nudos del silencio*. Asunción, Editorial Arte Nuevo, 1988, p. 83.

reconocido, y triunfador por sus propios medios en la sociedad; sobre todo a partir de su casamiento con Malena, hija de una familia de considerable posición social. Todo este argumento se va desentrañando a lo largo de la novela, cuya acción se fragmenta sin dejar ofrecer un conjunto consistente.

El matrimonio llega a París al principio de la novela. Malena desea ir a ver la ciudad, pero Manuel impone su criterio, como hace habitualmente, que en este caso es el de acudir a un espectáculo pornográfico en vivo. Así, la sensibilidad de la mujer choca con la brutalidad del esposo. Malena, como siempre, se resigna a sus pretensiones. Sin embargo, el marido se sorprende cuando el espectáculo es más duro de lo que esperaba y salen a escena dos mujeres interpretando una escena lésbica; episodio que es una epifanía que la sacude poderosamente y revierte en su forma de ser desde ese instante porque ha descubierto que se ha concienciado de su indigno sometimiento. Durante la duración de esa escena, Malena permanece absorta y embrujada por lo que observa, mientras Manuel se incomoda porque él encuentra que el espectáculo no era lo que esperaba y la escena lésbica ataca su mentalidad de dominación del macho a la hembra, además de desafiar el orden familiar donde el poder sexual lo tiene el hombre, según se desprende de la intención textual de la autora. A partir de esta situación, la conciencia de Malena se ilumina y va dándose cuenta de su papel de víctima de la explotación sexual y de la socioeconómica. De esta forma, el papel modélico del ama de casa tradicional de la sociedad paraguaya se subvierte, pero la conciencia de Malena deja de resistirse en el último capítulo.

---

[270]Renée FERRER DE ARRÉLLAGA: *Los nudos del silencio*. Asunción, Arandurâ, p. 83.

El final de la novela queda abierto por la ambigüedad: el marido llama a un taxi, y con la puerta abierta, no se sabe si ella acepta subir para continuar siendo dominada o no.

El soliloquio de Malena es el discurso de la duda que produce el descubrimiento del placer individual. Su sentimiento se divide y por unos instantes abandona el discurso monolítico que se le ha impuesto y se evade hacia la sensibilidad personal. La institución familiar ha actuado sobre ella como una imposición dictatorial acendrada en la sociedad y durante el espectáculo que contempla puede salir de la trivialidad de su mundo habitual. Pero al mismo tiempo, la novela no es sólo la denuncia de la situación de la mujer no se centra exclusivamente en el mundo latinoamericano: una de las participantes en el espectáculo lésbico es una mujer vietnamita que resulta vendida por su tío a un francés, a causa de unas deudas contraidas por el juego, y que finalmente ha acabado como prostituta en Vietnam. De esta forma, la autora denuncia la opresión que el hombre tradicionalmente ha ejercido sobre la mujer en dos vertientes: la del sometimiento familiar y la de la explotación sexual. Ambas son dos formas de explotación socioeconómica y sexual de la mujer, sólo que el sistema de explotación es distinto. Ambas mujeres son víctimas del dominio del hombre, pero son incapaces de escapar de forma decidida cuando se les presenta la oportunidad. Por ello, la autora hace constar que la mujer que no se rebela contra estas circunstancias también es culpable en cierta medida de su sometimiento, al aceptar inexorablemente el destino social al que se le educa desde niña.

Dentro del rompecabezas narrativo en que se estructura el discurso, el contrapunto aparece desde que Malena observa por primera vez a la mujer oriental. Los fragmentos de ambas mujeres se alternan ensamblándose hasta formar parte del mismo discurso: el de la mujer humillada por el sometimiento. Los monólogos interiores de Malena y de Mei Li, a pesar de su separación, están ligados por la experiencia común de ser mujeres de las que se ha abusado, una como víctima de la colonización imperialista; y la otra como víctima de un régimen moral y políticamente autoritario del que su marido es cómplice. Así, la conducta de Manuel se refleja en la vida conyugal, que es al mismo tiempo una célula social de un conjunto que forman las estructuras del poder: el autoritarismo y el machismo del poder se corresponde con el familiar. Mei Li y Malena representan dos tipos de mujer víctimas de un modo distinto de explotación, pero explotación al fin y al cabo.

Manuel es el prototipo de hombre que considera a la mujer como un objeto. La escena lésbica es inconcebible para él, porque sólo disfruta con la relación sexual en que el hombre domina a la mujer como si fuera su presa. Su pasado no es el de un triunfador: fue un estudiante fracasado y es un hijo ilegítimo que guarda en su interior la amargura producida por su triste existencia, lo que le lleva a buscar una nueva identidad iniciando su colaboración con la dictadura como agente policial. Su comportamiento llega al sadismo en algunas ocasiones, participando incluso en la violación de las mujeres que apresa y en el exterminio a golpes de sangre de los opositores a los que interroga. Le impresiona la sangre, pero es un experto en atormentar detenidos, terrible contradicción

del torturador. Y el mismo tipo de relación impone en su vida familiar: ha de mostrar en todo momento su poder, y aunque no utiliza para ello la agresión física, se encarga de coartar cualquier iniciativa de Malena, imponiendo la rutina y el silencio en el ambiente de su casa.

Sin embargo, la novela, al decir de David William Foster, mantiene la imagen de la fuga musical de las partituras de Juan Sebastián Bach por dos motivos. El primero es el del abandono de la carrera musical por parte de la protagonista por exigencia de su futuro marido, única condición que impone para casarse con ella, y el segundo, y más importante es que la narración es un fuga musical[271]. El discurso está presentado en fragmentos que se imbrican entre sí en los que se van enlazando motivos temáticos de la relación entre Malena y Manuel y entre Malena y la mujer oriental que protagoniza el *streap-tease*.

Los motivos musicales de la novela no terminan con estos aspectos de forma y de contenido. A lo largo de la narración aparece un saxofón que tiene un valor simbólico, además de lírico. Frente al aristocrático piano que Malena admira y que revela su frustrada carrera musical por el matrimonio, el sonido del saxofón aparece en el discurso constantemente. Este instrumento representa el sufrimiento del ser humano torturado, y en el caso de Malena es el hilo conductor que ata los "nudos del silencio" de su represión. El saxo da carta de existencia a los nudos de silencio que ahogan a la protagonista y a la represión y sometimiento a la autoridad masculina. De hecho se refiere al "desgarramiento del saxo-sexo atormentado" (p. 43), lo que hace referencia a la esclavitud y obsecuencia en que

vive. El saxofón acompaña el sufrimiento de las mujeres de la obra y absorbe el sentimiento torturado de ambas en una sociedad autoritaria que las oprime y coarta la plena expresión de su personalidad. En el siguiente párrafo al principio de la obra se revela el sentido simbólico que tiene el saxofón:

> Un saxo arrancaba de sus entrañas metálicas las quejas largas de una melodía. Con dolorosa persistencia las iba sacando. Hurgaba en las notas como si las estuviera violando y la violara a ella también, doblegada ya -puro deleite en abandono- a esas voces incisivas, graves, enloquecedoramente profundas.
>
> La música se vuelve carne sobre carne; tiembla, agoniza y se yergue encendiéndole el pulso en el ramaje azul de las venas; vive en ella, se adentra y la posee; porque ella nunca dejó de ser música a pesar de su consentimiento en abandonar el conservatorio, el curso de perfeccionamiento, la gira, en fin. Siempre fue un torbellino de sonidos, simultáneo a cualquier acto de su cuerpo, a los innumerables altibajos de su corazón. Toda ella música hasta que le anudaron los dedos uno por uno, dejándole las manos condenadas.[272]

Mei Li absorbe a la mujer que en principio venía a humillar, hasta convertirse en un doble femenino de la protagonista paraguaya, a quien se dirige en segunda persona, para convertirse finalmente en la voz que le hace tomar conciencia de su situación. La atracción que sufre Malena se debe a que descubre una forma distinta de transgresión de la mentalidad tradicional: la sexual, afirmada por la relación lésbica. Como indica Biruté Ciplijauskaité, las novelas escritas por mujeres con énfasis en lo sexual se escriben no para excitar la imaginación erótica, sino para dar cuenta de la

[271]David William FOSTER: Prólogo de *Los nudos del silencio*, pp. 7-10.
[272]Renée FERRER DE ARRÉLLAGA: *Íbid*., pp. 20-21.

vivencia plenaria de la mujer[273]. Renée Ferrer enfoca la narración hacia la descripción del pensamiento interior y de las vivencias personales, sin explayarse en descripciones del acto sexual. De esta forma, la atracción que siente Malena por la escena de amor lésbico representa el descubrimiento de la "otredad" que significa la desintegración de la mitología sexual tradicional, que reduce a la mujer al pánico del potente hombre. La contemplación de las escenas sugiere en Malena la posibilidad de una inversión de las estructuras sociales y familiares, un paso hacia la liberación y el deseo de crearse su propio mundo. La expresión libre de lo erótico comprende así una crítica de las estructuras sociales.

Manuel se escandaliza ante el espectáculo lésbico y no comprende cómo su esposa sometida, "tan mosquita muerta" (p. 61), muestra interés hacia la escena sin su aquiescencia. La inusitada actitud de Malena le horroriza más que el espectáculo en sí, y ante ello, manifiesta con mal humor su desesperación por la posibilidad factible de que ella deje de someterse a su dominio. Las sensaciones contradictorias que se producen en Malena, su concienciación por la mirada, despierta el recelo de su esposo, y la vida de la mujer se va transformando en una pregunta gigantesca: cuál es su propia identidad y por qué le ha de corresponder el papel abnegado de ama de casa, de madre ansiosa y de sumisión a un jerarca que es su cónyuge, quien sólo le ofrece una vida rutinaria.

En razón de este contenido, las frases adquieren a veces un sentido filosófico. La toma de conciencia de la protagonista

---

[273]Biruté CIPLIJAUSKAITÉ: *La novela femenina contemporánea (1980-1995). Hacia una tipología de la novela en primera* persona. Barcelona, Anthropos, 1988.

comporta el cuestionamiento del mundo en que vive, con frases como "el absurdo, ese ingrediente impenitente de la vida, se pasea a nuestro alrededor con la obstinación de una sombra" (p. 40). Este tipo de frases pronunciadas desde la reflexión introspectiva demuestran que la autora parte del problema particular de una mujer de su país, pero intenta que las ideas que se desprenden de su discurso tengan un sentido universal. En otras ocasiones ironiza sobre las consignas educativas que la mujer recibe desde su infancia como cuando la protagonista expresa que "las mujeres honestamente casadas no pierden la compostura" (p. 23). Otras ideas descubren la rebeldía inconsciente de la protagonista contra un mundo donde se acomoda "a la rutina de quererse de memoria" (p. 36). En otras ocasiones el discurso se refiere a la comunicación de las personas; así, Malena revela que la palabra no es el único vehículo del conocimiento, que a veces se da por misterio o por el impacto de una imagen. Y la comunicación visual se establece en el momento en que contempla a la vietnamita en la escena sexual.

Las referencias a la situación política de la dictadura de Stroessner son inevitables si tenemos en cuenta el contexto temporal en que fue escrita la novela. Sin embargo el ensañamiento de la autora contra ella, basado en la inclusión de adjetivos calificativos de valoración negativa, disminuye en la segunda edición. El torturador arribista de la era de Stroessner, que se enriquece por medio de actos delictivos como el contrabando, fue un personaje característico del régimen, y para Renée Ferrer representa la personificación culminada del macho paraguayo, de la misma manera que Ángeles Mastretta aúna

las características del macho mexicano en el personaje masculino que se beneficia de la Revolución Mexicana en *Arráncame la vida*. Las reflexiones sobre la realidad paraguaya de la dictadura se expanden hasta adecuarse al sentido que puede tener el uso particular del poder, como se observa en este fragmento:

> Así son las cosas del poder. Uno se acomoda, se habitúa. Te vas endureciendo o ablandando, qué sé yo. Y en verdad, qué más se puede pedir que pertenecer a un partido que lleva décadas mandando y logró instituir la paz y el orden en que vive la nación. Aunque haya que ensuciarse las manos, desde luego y, por supuesto, no contárselo a la mujer.[274]

La prevaricación no es una característica exclusiva de la dictadura paraguaya. Mei Li huye a París junto al hombre maduro que la explota, aprovechando la inmunidad diplomática de éste, después de que se dirigiera una redada contra la resistencia armada en Saigón y se clausurara el prostíbulo donde trabajaba ella.

Y el erotismo no es el centro de las secuencias en que aparecen situaciones de este tipo, sino la consecuencia del discurso. Por ello, queda como una manifestación de la transgresión del orden familiar establecido y, a la vez, como un motivo donde la autora muestra su prosa lírica con mayor eficacia. La contemplación de lo erótico que transgrede el orden sexual imperante es un vehículo de comunicación que despierta la revelación de la auténtica personalidad de la protagonista, y desata la memoria para recorrer el pasado de los personajes, quienes recuerdan su vida y las circunstancias que les han llevado a la situación en que se encuentran.

El estilo de la novela de Renée Ferrer se caracteriza por el lirismo de la prosa, que adquiere en ocasiones un ritmo poético versátil, y la introspección. Las frases suelen ser lacónicas y están adaptadas formalmente a la reproducción continua del pensamiento de los personajes. El sentido metafórico del título revela el carácter que tiene la obra: los nudos del silencio son aquellos que someten a la mujer desde su nacimiento, sobre todo la educación que recibe y las actitudes que le corresponde adoptar por imperativo social y familiar, y que se consuman cuando ha de someterse al matrimonio. El sufrimiento queda representado por los nudos: los del miedo a perder al hombre que quiere y que luego la subyugará; los nudos de la frustración porque ha de abandonar su vocación para entregarse a formar una familia; y los del tedio de la vida cotidiana. La protagonista rompe los nudos cuando toma conciencia de su condición; rompe su silencio en el momento en que desoye las observaciones de su marido durante el desarrollo de la escena lésbica, y responde con una respuesta ausente a las mismas, con lo que rompe el silencio tácito instituido en la relación con Manuel. La ruptura de los nudos es progresiva: se produce a medida que la protagonista va descubriendo lo que ha sido su vida y sus anhelos frustrados.

La obra es un largo monólogo de diferentes personajes donde incluso aparece un narrador-testigo en tercera persona, en el que la poesía convierte al discurso en relevante. Como en todo monólogo, las preguntas retóricas y las exclamaciones se suceden para mostrar los sentimientos, las dudas y los temores de los personajes. Renée Ferrer demuestra su dominio de las

---

[274] *Op. cit.*, p. 50.

diferentes técnicas del monólogo cuando entremezcla varios a lo largo del discurso. El monólogo es la forma textual que esconde la rebeldía y el cuestionamiento de un mundo móvil y voluble como el masculino. La subjetividad que reproduce el personaje, representativa de la escritura de la postmodernidad, encierra a la mujer aún más en su universo pero genera el discurso de poseer el *logos* y el entendimiento que rompa la barrera de la marginalidad de la mujer en la sociedad patriarcal, *a priori* infranqueable. En otras ocasiones, la repetición reproduce los motivos obsesivos de los personajes, como se observa en el siguiente fragmento:

> ¡Manuel y ella en un prostíbulo! ¿Ella y Manuel en un prostíbulo? ¿Será? Una lengua de frío se le acerca al centro de la espalda tomando su forma; zigzaguea de arriba a abajo; le afloja los músculos hasta volvérselos de lana, con un escalofrío que le llega desde las yemas de los dedos, para quedarse latiendo en sus latidos: en un prostíbulo. En un prostíbulo. En un prostíbulo.[275]

Renée Ferrer utiliza expresiones onomatopéyicas en la novela, y en algunos de sus cuentos, para enfatizar las sensaciones que transmite el discurso con el ritmo. La autora expresa con ellas el impacto de la situación narrada en los personajes:

> Un nudo asoma primero, plop, después otro y otro, plop, plop.[276]

El tiempo de la obra está extendido, porque la impresión de subjetividad alcanza incluso a lo mensuradamente real. Es también una forma de distanciamiento que, presentada como monólogo cerrado, impide la relativización que se produce con el diálogo, aunque cuando se cruzan las voces de Mei Li y

---

[275] *Íbid*., pp. 18-19.
[276] *Íbid*., p. 51.

Malena, no es más que una forma de comunicación desde el pensamiento interior, como una conversación sorda entre dos voces narrativas. El desenlace es producto del escepticismo de la autora y el discurso surge del desahogo de la protagonista, cuya conciencia no termina de desprenderse de las trabas de la sociedad patriarcal. Malena no inicia con la representación erótica un camino de aprendizaje, ni tampoco ejerce una autocrítica que denote una debilidad de juicio, sino que traslada el narcisismo social del hombre al ámbito de su persona, y su rebeldía surge del gesto que adopta durante el espectáculo. Y a través del sexo va descubriendo con autocomplacencia que con su discurso puede combatir el peso arraigado del discurso monolítico de la sociedad patriarcal que se lo ha impuesto. Con la contemplación de las escenas sexuales, el tiempo se detiene para la protagonista y se eliminan sus contactos con la situación actual para aislarse del presente en que vive. La rebeldía incipiente anula el tiempo y se unen las dimensiones del pasado, presente y futuro para que todo vuelva a comenzar.

Renée Ferrer asume para sí el modo discursivo elegíaco de Virginia Woolf, porque tematiza la violencia física y moral de la institución familiar y además apunta la ineludible instancia radical de soledad que comparte el ser humano como experiencia personal. La soledad de los dos personajes femeninos es producto de una causa diferente, y a pesar de que la mujer oriental no tiene ataduras familiares como Malena, el discurso social masculino hace que ambas sean víctimas de la falocracia. Por esta razón, el morbo de la relación sexual entre dos

mujeres despierta la conciencia de Malena porque contempla que el placer no es propiedad exclusiva del hombre.

El discurso de Malena es intuitivo y prerracional, centrado en momentos de visión más o menos preverbales. El silencio aparente, que no real porque su conciencia dispara las palabras, supera la dicotomía masculino / femenino y suspende la temporalidad que exige de la mujer una constante disponibilidad hacia el mundo y los otros. La totalidad de la experiencia de Malena se manifiesta con la progresión secuencial de verbos que expresan estatismo, con lo que su rebeldía pertenece al estado de su conciencia, y no a hechos concretos, que serían expresados con verbos de movimiento. Así, la novela responde con un lenguaje femenino basado en la fragmentación del discurso, fundamentado en el automatismo y la receptividad pasiva, al masculino que se suscribe al movimiento.

El discurso femenino se corresponde con el ámbito de lo interno, de lo individual profundo, mientras que el masculino, ausente en la novela de formulación propia, es externo. El discurso de *Los nudos del silencio* cuestiona el sentido de exclusividad y superioridad del hombre, porque éste nunca podrá anular en su beneficio los verdaderos pensamientos de la mujer, expresados por medio del monólogo interior. Y la sugerencia lésbica mueve a la rebeldía; la transformación de las convenciones sexuales. De ahí que la reivindicación de lo erótico femenino desde el discurrir del pensamiento interno tenga un carácter transgresor. El pensamiento de Malena es un juego prometeico de subversión por medio del lenguaje porque

como establece Jung, "la mujer ejerce su poder sobre el hombre a través del inconsciente"[277], como ocurre en la novela.

Los juegos lingüísticos hacen que el discurso adquiera a veces cierto automatismo, como se puede comprobar en el siguiente párrafo, donde la repetición del concepto de fingir supone que la protagonista va rompiendo la actitud de disimulo que ha mantenido en la relación con Manuel:

> Fingir. Fingiste. Fingirás. Fingir y el fingimiento. Fingir y la que finge que no finge. ¿Por qué no puede desprenderse del filo de aquellas palabras? La fingida postura. La sonrisa fingida de la fingidora desfingiéndose. Y en el centro preciso de ese fingimiento la certeza no fingida de que su vida no es un acto único de fingidos gestos. El saxo no finge en esta alcoba fingida. Derrama desfingimiento, heridas viejas = nuevas, cicatrices añejas que resbalan fuera del fingimiento.[278]

A partir de la aparición de la mujer oriental el texto se estructura conforme a la distribución en paralelo de escenas narradas alternativamente por cada una de las mujeres. Ambos discursos se suceden y disputan la primacía argumental como dos melodías en fuga. De esta forma se globaliza el problema femenino, y no queda en la obra como un caso particular. En la narración convergen dos mundos genéricamente distintos, pero dos conciencias semejantes. Sin embargo, el desenlace acabará por dejar la situación sin una solución: no se sabe con certeza absoluta si Malena volverá en el taxi al hotel con su marido o emprenderá su camino particular. Lo cierto es que la vietnamita desaparece después de haber recuperado su valor al descubrir que ha adquirido conciencia del papel social que representa,

---

[277] Citado por Biruté CIPLIJAUSKAITÉ: *Op. cit.*, p. 91.
[278] *Íbid.*, p. 156.

mientras que en relación con la mujer paraguaya lo único cierto es que desde ese momento nada va a continuar igual; ha adquirido una conciencia postergada por el peso de lo tradicional y el ambiguo destino que emprende en el capítulo final es el que el lector ha de imaginar.

David William Foster afirma que *Los nudos del silencio* es probablemente la primera novela paraguaya que ofrece el problema de la conciencia feminista. La afirmación de Foster es arriesgada porque otras autoras habían publicado anteriormente obras de temática femenina. Neida Bonnet de Mendonça publica en 1983 su novela *Golpe de luz*, una desgarradora manifestación y revelación de fantasmas interiores de la autora en la que proclama la necesidad de romper el enclaustramiento social y familiar de la mujer paraguaya, y en 1987 Raquel Saguier edita *La niña que perdí en el circo*, novela en la que la conciencia femenina tiene un especial significado y cierto sentido reivindicativo. Por esta razón, la afirmación de Foster es inexacta. Las tres novelas son feministas por ser obras en las que los personajes femeninos adquieren conciencia de su individualidad y descubren el mundo al que han estado sometidas. Sin embargo, la novela de Renée Ferrer es la primera de ellas que tiene un objetivo: traspasar los límites de la experiencia personal, de lo autobiográfico, para extenderse a la ficción plena, de la que deriva el cuestionamiento de la sociedad patriarcal. No es una novela que parte de las experiencias propias de la autora, como las de Neida de Mendonça y Raquel Saguier, porque a partir de su captación del mundo, Renée Ferrer inventa una historia que nada tiene que ver con su vida, salvo en lo genérico y en lo social, y a partir de

ella desarrolla la reivindicación del papel de la mujer en la sociedad, no tratándolo como un problema individual, sino como una situación universal, en un espacio como París, donde la mujer ha alcanzado mayores libertades que en Sudamérica o en el Extremo Oriente. Frente a la impregnación de la experiencia personal que intensifica el autodescubrimiento de las obras de Neida Bonnet y de Raquel Saguier, Renée Ferrer afronta el problema de la marginación de la mujer en una dimensión dialógica donde predomina la escritura rebelde interior. En la obra no hay una narradora-protagonista trasunto de la autora que revela el descubrimiento de su vocación y de sus deseos postergados, sino una indagación directa en el mundo de la mujer por antonomasia. Y la diferencia se encuentra sobre todo en la importancia del personaje masculino. Si en la obra de Raquel Saguier y en la Neida Bonnet se reacciona contra el frustrante ambiente machista, y los personajes masculinos ocupan un segundo plano subyugado siempre a ese ambiente, el de la novela de Renée Ferrer tiene una personalidad definida e importante en la novela. La rebelión de la conciencia del personaje femenino contrasta con la mentalidad del personaje masculino, y la autora trata de ofrecer directamente esta mentalidad machista desde su interior, para destruirla por medio de la ficción y del lenguaje. Así pues, la escasa relevancia de lo autobiográfico y la relevancia del personaje masculino distinguen la novela de Renée Ferrer de las publicadas por otras autoras coetáneas del Paraguay.

Como hemos sugerido anteriormente, el argumento de *Los nudos del silencio* tiene puntos de contacto con el de *Arráncame la vida* de la autora mexicana Ángeles Mastretta, salvando las

diferencias argumentales y las sociales que existen entre México y Paraguay. En ambas se narra la historia de la sumisión por el amor de una protagonista a un personaje que va escalando socialmente, y progresivamente la mujer va tomando conciencia de su identidad en un mundo machista. Sin embargo, mientras que la protagonista de la novela de Ángeles Mastretta se desvincula de su subordinación a la brutalidad del hombre, la de Renée Ferrer se centra en la percepción de la sensación de lo diferente y de su identidad. El punto de partida temático puede ser semejante, pero el desarrollo y el desenlace de ambas obras es distinto. No obstante, ambas son novelas de la concienciación de la mujer dominada.

En conclusión, *Los nudos del silencio* es una novela determinante en el desarrollo de la narrativa paraguaya contemporánea. Representa la consolidación narrativa de una escritora que se caracteriza por su buen dominio del lenguaje, pero, además, significa la afirmación de la narrativa de reivindicación femenina en Paraguay, junto a las obras de otras autoras coetáneas. La novela de Renée Ferrer es la culminación de un inicio de reivindicación y, al mismo tiempo, el punto de partida de la narrativa donde los problemas y la situación de la mujer son objetos de introspección literaria; un síntoma de la rebeldía femenina contra el mundo paraguayo dominado por el hombre, que se empieza a vislumbrar sobre todo desde principios de los años ochenta.

La novela que escribió desde 1995, *Vagos sin tierra*, una novela histórica, y que finalmente se publicó en 1999, confirma a Renée Ferrer como uno de los valores más firmes de la literatura paraguaya. Aunque el transcendentalismo que le

imponen sus temas haga que a veces las historias pierdan viveza y agilidad en la linealidad del discurso, *Los nudos del silencio* y *Vagos sin tierra* son dos novelas innovadoras y universales para la literatura paraguaya de la época. Con una sola novela, Renée Ferrer consiguió situarse en un nivel elevado, difícil de superar dentro del país; nivel confirmado en la segunda.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

2.2.5. DIRMA PARDO DE CARUGATI: IMPULSORA DEL *TALLER CUENTO BREVE*.

Dirma Pardo de Carugati destaca en el campo de las letras paraguayas por su actividad de fomento de la lectura y de la literatura, además de por su propio trabajo de escritora. Nació en 1934 en Asunción. Comenzó a escribir como periodista del desaparecido diario *La Tribuna*, entre 1956 y 1976. Era comentarista de cine y tenía a cargo la página femenina, cuando el periódico lo dirigía Víctor Carugati, su esposo, entre 1962 y 1992.

Su actividad literaria comenzó muy tarde, pero ha sido intensa siempre. Además de escritora ha sido organizadora de eventos e impulsora de las asociaciones de escritores y culturales del país. Fue fundadora del Club del Libro n° 1 del Paraguay, creado por Ana Iris Chaves en 1968, y en 1995 era ocupaba la presidencia. Pero destaca sobre todo por ser una de las impulsoras de la creación del *Taller Cuento Breve* que dirige Hugo Rodríguez Alcalá, del que era secretaria en el último lustro del siglo XX. En este Taller ejerce una labor de coordinación y, además organiza actos culturales en colegios, en pro de la difusión de la literatura. En estas sesiones demuestra a los jóvenes la viveza de la literatura con la lectura de cuentos y encuentros entre escritores y alumnos, para evitar que éstos crean que el escritor solamente existe cuando ya ha muerto y su nombre figura en los libros de texto. En 1996 es nombrada miembro de la Academia Paraguaya de la Lengua Española.

Tiene más de veinte cuentos publicados en diversas antologías y suplementos literarios, incluyendo los que

aparecen en cuatro de los seis tomos que ha publicado hasta 1995 el *Taller Cuento Breve*. Varios de estos relatos han sido premiados en concursos literarios de Asunción. Ha publicado dos libros de cuentos: *La víspera y el día* (1992) y *Relatos de tierra caliente* (1999).

Dirma Pardo ha participado en la irrupción de la mujer en la vida política, económica, pedagógica y literaria del Paraguay. En ámbito cultural, sigue el camino que inicia Josefina Pla, como buena parte de las escritoras paraguayas que comienzan a publicar a partir de los años ochenta. Su objetivo era el romper moldes establecidos por una sociedad, la paraguaya, en que el hombre limita y coarta la expresión y la capacidad de las mujeres. Josefina Pla citó en el prólogo del primer libro del Taller el carácter de vocaciones tardías de las escritoras que a él concurrían, pero Dirma Pardo prefiere que se hable de la suya como vocación postergada por los papeles familiares que ha de representar la mujer en la sociedad paraguaya. Ella defiende la eliminación de la autocensura que se ejerce la propia mujer, lo que suele reflejarse en sus obras.

Es una escritora de gran inventiva que gusta de experimentar con las estructuras narrativas -no olvidemos que es una característica de esta vertiente en buena parte de la literatura universal-, pero que muestra una fidelidad a la historia y al personaje de la novela tradicional, como se observa en los cuentos de sus obras narrativas publicadas. Dirma Pardo asume el lema de Umberto Eco de "escribir por placer" y lo demuestra en su actividad literaria. Piensa que el compromiso ha de ser con uno mismo, por lo que defiende la

necesidad del intimismo frente a la narración de problemas colectivos; de la historia privada por encima de la de los grandes acontecimientos, pero sin carácter evasivo o simplemente lúdico.

Su estilo se fundamenta en la viveza de la palabra. En sus contenidos encuentran entre el sueño y la realidad, como muestra de defensa del poder de la creatividad. Sus relatos son fantasías poéticas donde se mezclan la ficción y el mundo tangible. En ellos, la historia y los personajes traman el hilo conductor narrativo. Para Dirma Pardo lo importante son los personajes y sus actos, sobre todo los más íntimos, así como los pensamientos que surgen a partir de esos actos privados. Pretende reflejar la incidencia interior que producen, lejos de los avatares de la vida pública. Los personajes suelen ser seres que no pueden acceder al primer plano de la actualidad informativa, pero en algunos relatos aparecen trasuntos de personalidades reales, como John Fitzgerald Kennedy y la reina Fabiola de Bélgica en **La víspera y el día** y en **David and Betsy** respectivamente. De ellos extrae Pardo sus sentimientos más profundos o sus fobias, sin detenerse en sus aspectos públicos o políticos Así, siempre habrá dos mundos opuestos, el de pobres y el de ricos, el del sueño y la realidad, y la conjunción de ambos demuestra la diferencia de sentimientos hasta determinar las características de cada uno; un sistema estructuralista de oposiciones que define el concepto o la misma trama del cuento.

Comentemos los cuentos de *La víspera y el día*. El relato que da título a la obra publicada tiene un fondo milagrero,

como advierte el profesor Hugo Rodríguez Alcalá[279], donde la víspera es la del día de la festividad de la patrona del país, la Virgen de Caacupé, el ocho de diciembre. En una choza vive una madre pobre que cree ver la imagen de la Virgen mirando a su hijo pequeño. Mientras tanto, una rica mujer ha llegado a Asunción junto a su marido como simple turista y se hospeda en un hotel importante. La mujer rica y poderosa es estéril y vive obsesionada por su infecundidad, pero acude a Caacupé en un coche lujoso después de haber visto en un sueño al niño de la mujer de la choza miserable. Las dos mujeres llegan a enfrentarse por el niño, que al final queda en poder de su madre, pero Dirma Pardo deja un final abierto para que el lector lo complete.

La mujer rica se llama Fabiola, de lo que se desprende que la autora se ha inspirado en un personaje real, la que fue reina de Bélgica. La estructura del cuento se conforma en el juego entre dos espacios diferentes que la autora denomina "aquí" y "allá". "Allá" se refiere al ambiente de la mujer pobre, al lugar miserable donde vive, mientras que "aquí" se centra en el mundo del personaje de Fabiola. Es una representación simbólica de la división social existente y creciente entre pobres y ricos. En el relato destaca también la aparición de personajes secundarios que no intervienen directamente en la acción, y que quedan como informantes de los diálogos de aquéllos, como las empleadas del hotel donde se va a hospedar la mujer importante. El mensaje que se desprende del relato es que la riqueza y la importancia no dan carta de felicidad completa.

---

[279]Prólogo de Dirma PARGO DE CARUGATI: *La víspera y el día.* Asunción, Editorial Don Bosco, 1992, p. 11.

En el segundo cuento, siguiendo el orden lineal de la obra, **El sombrero de jipijapa**, Dirma Pardo emplea por primera vez en *La víspera y el día* el elemento caricaturesco. En él, el personaje del abuelo Raimundo, al que adoran sus nietas, mantiene una pasión amorosa por doña Felicitas, un amor que se rompe porque ella dobla el sombrero de jipijapa que lleva siempre, su bien más importante, cuando se sienta encima de él. Al final, el abuelo vuelve a llevar de paseo a sus nietas con su sombrero totalmente restaurado. Como ocurre en la mayor parte de los relatos de Dirma Pardo, un hecho insignificante cambia el curso de los acontecimientos y rompe el previsible futuro feliz.

David and Betsy es el relato más elaborado de la obra. Se inspira en la misteriosa relación que mantuvieron el presidente estadounidense Kennedy y la actriz Marilyn Monroe. Pero Dirma Pardo resucita la idea de la recurrencia de acontecimientos en la historia, en diferentes épocas y lugares, porque el cuento es una recreación de la historia bíblica del rey David y la hermosa Betsabé, del Libro Segundo de Samuel, 11, hecho que se manifiesta también en los nombres adaptados al inglés de los protagonistas del cuento. El adulterio del líder de la nación más importante de la tierra se constituye en el tema del relato, aunando la historia bíblica con la del mundo actual. El cuento se localiza en Washington; el escenario es la campaña electoral de la reelección de David Simpson a la presidencia de los Estados Unidos, y comienza con la descripción de la suntuosidad de la campaña electoral. El hotel Majestic es el centro desde donde se dirige la campaña, y allí Simpson contempla la fotografía de una modelo en la revista *Joy Boy*,

transcripción de *Play Boy*, y se encapricha de una mujer que emerge del agua mostrando toda su belleza al natural. Se trata de Betsy Blair, una aspirante a actriz que interpretó un papel sin importancia en la obra teatral *Los desnudos y los muertos* de Norman Mailer, con el pseudónimo de Marilyn Monroe. El presidente desea conocerla. Mientras tanto, Betsy ha abandonado a su marido, periodista de la redacción del *New Post*, que había iniciado una campaña contra Simpson, y desea incorporarse a la investigación del gobierno. Betsy y David mantienen una relación amorosa intensa, y éste, para librarse del acoso del marido, como hace David con el esposo de Betsabé que lo envía a la guerra para apartarlo de la mujer y así poder iniciar una relación con ella, el estadounidense lo sitúa en el gabinete de prensa de la casa presidencial. Betsy le pide a David que se divorcie, y éste le manifiesta que es imposible. El ex-marido de Betsy muere en un misterioso accidente, y la relación entre el presidente y la joven se vuelve insostenible, sobre todo a partir de la muerte del hijo que conciben. La relación se vuelve un castigo divino, como el de Dios con David por su relación con Betsabé: Betsy tiene otro hijo y cuando parece que la situación va a acabar de forma satisfactoria para ella, se suicida.

Dirma Pardo penetra en los suburbios del mundo íntimo del personaje público para mostrar su faceta inmoral que contrasta con la idealizada moralidad que trata de ofrecer en su comportamiento externo. La autora se centra en la intriga del personal que asesora la campaña del presidente para satisfacer sus deseos amorosos. En estos párrafos confluyen a su vez los pensamientos de Betsy y los del narrador omnisciente para

profundizar en la idea de la imposibilidad de una relación sentimental que nace de un capricho sexual. La muchacha es víctima de su incomodidad en el mundo y de su marginación como persona y como amante, en una sociedad de apariencia puritana. Betsy espera siempre salir del hastío en que vive, que en el fondo es soledad, y encuentra al final el suicidio como única salida a su situación íntima. Aunque trata de salvarse de la muerte, ya es demasiado tarde para escapar de ella. El adulterio a escondidas, como le ocurre al rey David, conduce al castigo divino, si no directo como en la aventura bíblica, si al menos producido por el conflicto interior que desatan las relaciones ocultas y el mundo de sucesos televisados en que vive la protagonista.

Baldosas negras y blancas es un relato de personaje central. La protagonista es una mujer fría y sin escrúpulos, que ofrece y da trabajo a muchachas humildes como sirvientas de una casa, y acaba vendiéndolas como prostitutas a una red de traficantes. Lo más positivo del relato es el manejo del suspense y de los sentimientos de la muchacha que sirven como ejemplo de una serie de actos que se producen continuamente, como desvela el final abierto donde la mujer vuelve a colocar el cartel de "se necesita empleada". Como anécdota, el relato fue adaptado a la televisión en 1989 con el título de *El secreto de la señora*, siendo la primera miniserie para este medio que se produjo en Paraguay. La adaptación participó en el undécimo Festival Internacional de Cine y Vídeo de La Habana.

La muerte anticipada comienza con una narrador que reflexiona sobre las diversas cuestiones que puede plantear un cuento y sus características, sobre todo cuando es oral, aunque

todas ellas tienen en común el desenlace. Además, el relato se divide en dos partes: la primera narra de forma resumida la historia de amistad de dos hombres, Eustaquio y Teófilo, y en la segunda la narración se encuentra en el presente del relato, donde ambos se enemistan por un conflicto de robos en las tierras de Teófilo. Pero lo que podría ser un cuento sobre la enemistad que surge cuando aparecen las disputas por motivos económicos, se convierte en un relato sobre la obsesión que provoca el temor y la desconfianza en el hombre. Dirma Pardo no se centra en la dialéctica entre ambos personajes sino en la fuerza de la sospecha que lleva incluso a la destrucción. Los sentimientos del personaje prevalecen sobre el propio relato en sí: el título ya advierte del desenlace de antemano; lo que importa para Dirma Pardo entonces es mostrar cómo Teófilo llega a ella, el proceso de su destrucción provocado por su propia desconfianza sin importarle la dramatización de la acción, sino la conciencia y evolución de su pensamiento.

En **La infiel** la autora tampoco se centra en la dramatización de la acción y de la violencia; no subraya los matices de crueldad física y moral, sino que cuenta simplemente sin alterar el tono del discurso, con lo que el dramatismo surge de la situación planteada genéricamente y no del detalle puntual narrado. La mujer del cuento no es infiel; solamente es víctima de la brutalidad de su esposo que por una infundada sospecha de adulterio la asesina a tiros de pistola. Los caminos de destrucción a los que conduce la suspicacia infundada y la observación del desarrollo de los pensamientos de los personajes, que dotan a los relatos de cierto grado de psicologismo, vuelven a ser las principales preocupaciones de

la narradora. Por otra parte, el cuento tiene una localización temporal concreta, 1940, en una época donde la autora pudo contemplar la plena vigencia del machismo violento de los hombres paraguayos. Al mismo tiempo, advierte al principio que el autor del asesinato de su esposa sigue sin reconocer su error, con la finalidad de criticar la incapacidad del hombre terco y machista para reconocer sus errores incluso cuando ha llegado a consumar el asesinato de su ser más querido. Dirma Pardo, además, aprovecha para comentar aspectos de la evolución social, como ocurre en el párrafo donde explica que cuando la televisión aún no había llenado los ocios pueblerinos, la vida del prójimo era el principal entretenimiento, en las habladurías cada uno proyectaba sus propios complejos y con ellos habían conformado un código de vida. Ello es una denuncia de que el ocuparse de la vida ajena suele ser producto del reflejo de la propia frustración y de las carencias individuales.

Al este de Hiroshima es un cuento ambientado con personajes japoneses. La historia comienza narrando el momento en que la mujer de un cacique está a punto de dar a luz un hijo. Pero el hijo ha traído consigo una maldición que se manifiesta en forma de catástrofes climatológicas y enfermedades. A pesar de su incredulidad, el protagonista no duda en sacrificar a su hijo para liberar a su pueblo de las calamidades. Salvando las diferencias, el cuento parece inspirado en el sacrificio que Abraham tenía que hacer de su hijo por mandato divino. Y de nuevo la autora se centra en la evolución de los sentimientos y del pensamiento del protagonista más que en las catástrofes que se producen,

valorizando el sacrificio incluso de lo más querido cuando es necesario para el bien de la comunidad con la que convive. El cumplimiento del deber se sacraliza en una situación extrema.

¿Dónde estarás Raquelita? trata de la terrible historia de una mujer con una hija que acoge a la de una vecina que es detenida por los militares durante un golpe de estado. Los soldados se llevan a la niña, pero no a la de la detenida sino a la de la protagonista. La mujer intenta recuperarla, mientras trata a la de la vecina como suya. La narración explora los sentimientos de la protagonista. Al final, afirma su temor a perder a la niña que ha adoptado realmente, y manifiesta que como está haciéndose mayor algún día tendrá que contarle lo ocurrido.

Hoy = gran función = hoy (tres historias de circo) es la historia pasada que narra un hombre al que no le gustaba el circo cuando era niño. Y para demostrar la crueldad de la vida de los personajes del circo, cuenta de forma minuciosa y detallista la historia de tres grupos de personas representativas del espectáculo: una familia de trapecistas, los equilibristas y los motociclistas. El narrador hace sentir al lector el peligro de la actuación de los trapecistas, pero se centra al final en la historia de la muerte de la madre de la familia por accidente en el trapecio. Después, la sustituye su hija, quien así asume la herencia de la fatalidad. La historia de los equilibristas descubre cómo una de los dos hermanos que llevan toda su vida dedicados a la atracción, decide abandonar la *troupe* por el amor de una mujer y se queda como aprendiz de herrero en el pueblo de la nueva amante. Por último, la historia de los motociclistas se centra en lo que

ocurre después de un accidente en la representación circense. Uno de los dos motociclistas fallece sin que se sepa quién es con certeza hasta que el narrador cuenta que en la calle Palma del centro de Asunción vio a un motociclista que haciendo cabriolas con su vehículo se ganaba la vida como artista callejero.

En esta conjunción de tres relatos autónomos en uno, la autora muestra ternura con los artistas circenses por las duras condiciones de vida y de trabajo que padecen. Lo importante es la mirada de compasión que ofrece, pero sin acercarse en exceso al tono melodramático. Los personajes no sufren porque aceptan en todo momento la vida que les ha correspondido vivir; el que lo hace es el lector cuando se introduce en la narración.

Y **O Julio o César** es posiblemente uno de los relatos de Dirma Pardo donde se advierte la influencia de Borges. La autora es una ferviente admiradora suya y trabajó sobre la obra del maestro argentino en el *Taller Cuento Breve*. De hecho, mejoró su estilo narrativo a partir de su lectura comentada, a pesar de no apreciarse influencias temáticas y estilísticas importantes. En este relato se advierte la devoción hacia Borges en el asunto: la identidad de lo diferente. Comienza con las palabras orales de un personaje que alega la existencia de un error, donde la autora oculta el dato concreto por el que se ha producido. El narrador-protagonista ofrece el testimonio desesperado de su sufrimiento para a continuación centrarse en la narración de las causas del estado del personaje. Todo comienza cuando su madre da a luz a dos siameses unidos por la espalda. Los derechos de herencia pertenecen al primogénito, y en el caso de un nacimiento doble, del que haya nacido primero.

Pero todos los testigos afirman que ambos nacieron a la vez. Al ser separados muere uno de ellos, pero su cerebro es el de los dos, lo que crea un problema de identidad en el protagonista; problema que es la causa de su desesperación. El final es una pregunta reiterada de cómo saber quién es él mismo: Julio o César.

La autora juega con el nombre del personaje histórico clásico para mostrar la complejidad del mundo en que vive el personaje de ficción. La dualidad del superviviente crea el complejo al no conocer certeramente su identidad, lo que permite a la autora ofrecer el drama del personaje.

Otro relato que por su fantasía tiene cierta influencia borgiana es **El hombre que no podría dormir**. En él se cuenta la historia de un hombre de vida placentera y pacífica que de repente sufre una pesadilla de la que despierta recordando que no ha soñado nada. Desde ese momento ya no podrá volver a conciliar el sueño jamás. Ante el estado de desesperación en que se encuentra inmerso, prueba todos los métodos posibles para volver a dormir. Fracasa siempre en su empeño, hasta que inicia una cura de sueño, internado en un hospital donde se le administra una inyección para ello. Pero cuando duerme tiene también una horrible pesadilla: sueña que no puede dormir.

El dramatismo previsible del cuento queda atenuado por el sentido del humor que Dirma Pardo imprime en determinados momentos. Y la paradoja del final, donde el protagonista vuelve a sufrir, esta vez cuando ya puede dormir, elimina aún más el transcendentalismo del relato.

En **El séptimo mandamiento** la autora retoma el tema de la conciencia como causa de un drama personal y la compasión como

solución del conflicto. La narradora-protagonista descubre que la mucama que ha contratado ha robado la vajilla de su anterior señora. Consigue que la devuelva y la despide por ello, pero cuando la muchacha se dispone a partir, la llama y vuelve a la casa. Como colofón, la protagonista manifiesta que en cinco años que estuvo a su servicio, la muchacha fue leal y servidora y no tomó nada que no le perteneciera, y que por ello le regaló una vajilla completa cuando se casó.

A las siete de la tarde es la historia del discurrir de lo cotidiano para una niña ciega, donde el dato escondido de que la niña es ciega llega por sorpresa al final del cuento. **La colección** es otra historia del mundo infantil. En ella, un niño tiene menos importancia para sus padres que una colección de tazas de todos los países donde han viajado. El niño se encuentra desamparado, se rebela contra la marginación a que le someten sus padres rompiendo una de las tazas de la colección, lo que le cuesta un duro castigo, y sueña con que se venga de sus padres matándolos a golpes de bastón. Pero todo ha sido un delirio provocado por una pulmonía. Cuando se recupera y descubre que sus padres no han muerto; su acompañante desconocido le revela que ellos han ido a visitar una galería de porcelanas. Lo único real es la soledad del niño, problema sobre el que la autora pretende llamar la atención.

Dirma Pardo reivindica la necesidad de atención a los hijos por parte de los padres con este cuento. Maneja con sensibilidad el discurso, pero, además, introduce de nuevo un sorpresivo final que restaura la situación del comienzo de la historia. De esta forma, el relato queda concluso y los

acontecimientos parece que no han ocurrido, aunque el personaje quede marcado por sucedido.

La casa es otro relato donde el mundo del niño se convierte en centro de la narración. El pequeño protagonista cuenta lo que le sucedió cuando sus padres decidieron cambiarse de casa. En el nuevo hogar descubren que en la azotea él y sus hermanos oyen las conversaciones de los mayores a través de las canaletas, lo que significa para ellos encontrarle magia a la casa. Sin embargo, cuando se burlan de un primo suyo que se encuentra hospedado durante un mes en la casa, y éste delata a los padres la travesura, los niños se vengan de él haciendo aparecer sus voces como las de un fantasma por las canaletas. Naturalmente, ello les cuesta un terrible castigo y los padres les prohíben subir a la azotea desde ese momento.

Dirma Pardo pone de relieve en el cuento la crueldad desmesurada de los niños. Y como en anteriores relatos, demuestra dominar perfectamente la composición del cuento breve: la situación discurre regularmente hasta que introduce un elemento nuevo, sea un personaje o un hecho imprevisto, que cambia la trama hasta lograr un desenlace que no por esperado es menos ingenioso, como ocurre también en **La mala vida**, que comienza con un testimonio de un personaje que se dedica a la prostitución. La confesión alcanza dramatismo, pero éste se desvanece cuando al final, por sorpresa, se descubre que el narrador-protagonista es el hijo de una familia de holgada posición económica que por un capricho decidió convertirse en travesti y vestirse de mujer.

El suicidio es la historia de un hombre que se suicida cuando descubre que su mujer es una adúltera. Sin embargo, lo

original de este relato es que el dramatismo atenuado llega cuando a la hora de suicidarse, para explicar el sufrimiento que le ha causado su mujer, escribe una carta con letra infantil donde firma como su hijo de siete años. Sin embargo, éste sería el desarrollo lógico; pero como figura al comienzo del relato, la mujer acude a la oficina a informar al marido del suicidio. Es el niño quien se ha suicidado porque no puede soportar haber visto a su madre besándose con otro hombre, ante la pasividad de su padre. El niño y la marginación que los mayores hacen del mundo de la infancia vuelve a convertirse en el centro de un relato de Dirma Pardo, en el que el lector ha de participar en el desenlace para poderlo comprender.

Flores en el banco central retoma el tema femenino. Una mujer considerada en la oficina del banco donde trabaja como "una mosquita muerta" se manda a ella misma un ramo de rosas rojas, lo que se descubre al final del relato, para seducir a algún empleado, deseo que consigue finalmente. El ingenio de la mujer contrasta con la torpeza de algunos hombres, y al final ella decide quedarse con quien parece que puede darle el amor que necesita. De esta forma, Dirma Pardo advierte de la capacidad de seducción que puede tener cualquier mujer, pero lo que importa para ella es la sorpresa del final nuevamente.

El último relato de *La víspera y el día* es **Despedida**, lo que revela de por sí el cuidado que ha puesto la autora en la selección formal de los cuentos de la obra. Se trata de una confesión de un hombre a su antigua esposa: él le manifiesta que todo comenzó cuando apareció una mujer llamada Andrea de la que se enamoró cuando ya estaba casado, lo que provocó la separación. Pero cuando Andrea se cansa de él lo abandona y

queda en soledad, lo que le lleva a buscar otras aventuras femeninas fugaces. La sorpresa que reserva Dirma Pardo al final es que el narrador-protagonista está agonizando porque ha resultado contagiado de sida.

Uno de los mejores relatos de Dirma Pardo es **La odisea del regreso**, que figura en el sexto libro publicado por el *Taller Cuento Breve* titulado *Verdad y fantasía*. El cuento surgió después de una lectura comentada de pasajes de *La Odisea* de Homero, dentro de las actividades dirigidas por Hugo Rodríguez Alcalá. A partir de este trabajo, Dirma Pardo construyó un relato que puede resumir perfectamente su temática y estilo. En él narra la vuelta a casa de un luchador de la Guerra de la Triple Alianza, Eliseo Lahaye, recreando la vuelta de Ulises. Cuando llega al pueblo vestido con harapos se presenta de incógnito sin que lo conozcan los lugareños hasta que se encuentra con Petronila, la nueva Penélope. Pero él descubre que ella le ha sido fiel y que ha mantenido una vida maternal con su hijo por lo que el héroe medio paraguayo acaba por irse a buscar nuevas aventuras, y Petronila intuye que ya no volverá a ver a su marido. El relato, como se observa, demuestra la posibilidad de retomar un mito clásico europeo, adaptarlo al ambiente paraguayo -los sucesos se localizan al final de la Guerra de la Triple Alianza- y finalmente tergiversar su final para encontrar un sentido propio, lógico e independiente al relato. Dirma Pardo toma conciencia así de la recurrencia temática de la literatura universal, pero de la libertad que el escritor tiene para tratar cualquier tema. La Ítaca de Homero se ha transformado en la población paraguaya de Itauguá, Telémaco se llama Teófilo, Penélope es Petronila, y la Guerra

de la Triple Alianza sustituye a la de Troya. De esta forma, la autora se vale del pasado mítico-literario para ofrecer la intrahistoria de un hombre corriente del campo paraguayo. Y como reza el título, la odisea en realidad es el regreso, más que el deambular del personaje por otros itinerarios.

Como se observa en el análisis de los argumentos, la problemática de personajes femeninos centra los relatos de Dirma Pardo. La esterilidad, el adulterio, la fidelidad amorosa, el tráfico de mujeres, y la consideración de la mujer como un objeto decorativo o de uso a discreción, son los temas recurrentes de la autora. Los problemas de la mujer se manifiestan independientemente de la clase social a la que pertenezcan, porque en todos los casos ejerce en el mundo un papel de subordinación al hombre. Pero ciertos tipos de mujer son culpables de esta situación, porque participan y colaboran con el orden patriarcal impuesto para mantener el *status* ideológico en la sociedad, como es la colaboradora de la red de tráfico de mujeres en **Baldosas blancas y negras**.

Y cuando aparecen hombres como protagonistas, Dirma Pardo penetra en su más profundo interior para mostrar sus obsesiones. Un ejemplo se aprecia en lo que representa el sombrero de jipijapa del cuento homónimo, o la sospecha sobre los robos en las tierras de **La muerte anunciada**, que llevan a la autodestrucción del hombre o a un cambio profundo de su vida y de sus deseos. También los niños ocupan un número importante de los cuentos de la autora, quien se centra sobre todo en mostrar la incomprensión de los adultos hacia el mundo de la infancia, demasiado lejano para ellos.

Pero lo que es muy evidente es la influencia de la estilística de los cuentos de Hugo Rodríguez Alcalá en los cuentos de Dirma Pardo. El director del *Taller de Cuento Breve* ha legado su habilidad en la transformación y evolución del estilo de la autora. Hay especialmente dos aspectos donde encontramos una especial influencia del profesor: la ternura sensible de la tonalidad sentimental de los relatos que se observa en el tratamiento humanizado de los personajes, y la aparición del elemento sorpresivo en el desenlace por el empleo perfecto del "dato escondido" -utilizando el término que empleó Mario Vargas Llosa al analizar la obra de Gabriel García Márquez- que es el elemento que mejor utiliza Dirma Pardo para resolver sus relatos. A diferencia con los cuentos fantásticos de final sorpresivo, el "dato escondido" está implícito en el personaje, y el suspense se mantiene hasta que en el desenlace se revela. Es lógico que la admiración de la escritora por la persona que más le ha ayudado a convertirse en una autora de calidad haya tenido también un reflejo en la forma de estructurar sus relatos y en el estilo y la técnica aprendida en las actividades del *Taller Cuento Breve*. Pero la autora ofrece un sentido particular a sus relatos, sobre todo al diferenciar la temática, lo que hace que haya adquirido personalidad dentro de las letras paraguayas actuales. En esta temática se percibe también la influencia de Josefina Pla, sobre todo porque trata personajes medios marginados y perjudicados por el ambiente que les rodea, y por la penetración aguda en sus sentimientos por medio del monólogo interior. Los cuentos de *La víspera y el* día, junto a los posteriormente escritos y publicados en *Cuentos de tierra*

caliente (1999), demuestran que Dirma Pardo es una de las narradoras más sólidas de la literatura paraguaya actual.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

2.2.6. LA LITERATURA INTIMISTA DE MAYBELL LEBRÓN.

Maybell Lebrón de Netto es otra de las integrantes del *Taller Cuento Breve* de Hugo Rodríguez Alcalá que ha logrado publicar una obra de cuentos propia, donde ingresó en 1990. Aunque argentina de nacimiento (Córdoba, 1923), reside en Asunción desde 1930, donde se ha integrado perfectamente en el ambiente del país. También participa en el taller de poesía de Carlos Villagra Marsal.

Los cuentos de su obra *Memoria sin tiempo* (1992) son buceos en las profundidades del ser humano, en las personas y sus sentimientos. Generalmente tienen una tendencia hacia lo trágico y lo transcendental, porque intenta reflejar la idea de que en la vida cotidiana se ríe poco. Sin embargo, narra sin pesimismo ni amargura los conflictos que se producen en los encuentros y las situaciones conflictivas donde se mueven sus personajes. Se puede comentar que su literatura es realista, pero no en el sentido de mostrar situaciones que puedan servir de ejemplos objetivos de la realidad; lo es porque ilustra las consecuencias de determinadas situaciones que se producen en el interior de los seres humanos.

La temática de los cuentos es preferentemente urbana. Maybell Lebrón traza historias de la palpitación de los habitantes del mundo de Asunción, aunque en ocasiones sus relatos no tengan un espacio determinado o busque una mejor localización en un ambiente rural que no se distingue en exceso del de la capital paraguaya. La autora ha vivido en Asunción toda su vida y refleja en sus obras el mundo que ella conoce, sin sentirse atraída por el mundo del interior del país, exótico para ella. Sin embargo, como lo que prevalece es el

discurso interior del personaje, se revela que éstos tienen una mentalidad asunceña, urbana y no rural. Además, el localismo de los relatos se observa en la condición de los personajes, aunque las reflexiones les dan carácter universal.

El transcendentalismo de los relatos de Maybell Lebrón queda atenuado porque no emplea un lenguaje excesivamente intimista, a pesar de que los argumentos sugieren un tratamiento con una tonalidad sentimental de este tipo. La autora evita el exceso de intimismo con la inclusión de un lenguaje coloquial, lo que es un desafío para el escritor paraguayo, siempre proclive a la sublimación de los pensamientos. Su estilo se caracteriza por carecer de frases largas y ampulosas y de retoricismos para centrarse en la expresión viva llena de oralidad. A pesar de la oralidad del discurso, no es extraña que Maybell Lebrón transcriba el discurso interior del personaje, incluyendo párrafos de corriente de conciencia, para penetrar en el mundo mental de los personajes.

Los relatos se caracterizan por la plurifocalidad; la alternancia de puntos de vista distintos que presentan los pensamientos más profundos de los personajes. Maybell Lebrón utiliza con precisión el monólogo interior y el fluir de la conciencia, y lo alterna con el discurso en tercera persona de un narrador heterodiegético. De esta forma, suele crear un suspense a partir de la expresión de los sentimientos interiores y de la incertidumbre de las reacciones que van a producirse en situaciones adversas o contradictorias.

De esta forma, Maybell Lebrón controla la expresión de sus personajes para dirigirla hacia un final que generalmente no

sorprende pero que consuma un cambio de carácter radical en el personaje. La estrategia textual de Maybell Lebrón se fundamenta en la tradicional de ocultar un dato al protagonista, lo que va a determinar el cambio de su comportamiento; dato que sin embargo el lector conoce porque la narración lo deja explícito. La tragedia se consuma al final, pero la progresión de los acontecimientos hace que el lector vislumbre el drama.

Las tramas de los relatos presentan situaciones diferenciadas, pero todas tienen en común la consumación de una tragedia a la que conduce la lucha de diferentes caracteres psicológicos. Maybell Lebrón presenta un orden de secuencias lineales que generalmente suele seguir una estructura lineal. Y una de las características principales del estilo de Maybell Lebrón es la utilización conveniente de los adjetivos calificativos, escasos pero generalmente destinados a enfatizar la sorpresa final, como observamos en el siguiente fragmento de **Torrente sin cauce**:

> Coqueta, compartía intimidades con el espejo; los espiaba mordiéndome la envidia, celoso de la forma en que acariciaba su ropa, del placer que sentía al perfumarse.[280]

Los personajes son "vidas mínimas", gente corriente que no tiene grandes aspiraciones en la vida; solamente desean la felicidad y generalmente no la consiguen. Son seres torturados por su situación de minusvalía física, psicológica o moral. Tienen carencias que no suelen superar porque otras personas se lo impiden. Maybell Lebrón presenta la vida como una lucha zoológica, donde unos tratan de colmar sus aspiraciones de todo

[280]Maybell LEBRÓN: *Memoria sin tiempo*. Asunción, Arandurâ Editorial, 1992, pp. 61-62.

tipo aplastando a sus semejantes. La tragedia a veces queda atenuada por el uso de humor negro o de la inflexión del suceso.

La mayor parte de los finales de los cuentos de Maybell Lebrón son abiertos. De esta forma trata de involucrar al lector en su construcción. **Berta** finaliza sin que sepamos si Diego ha asesinado a la muchacha; solamente descubrimos que ella queda tendida e inerte, pero el lector adivina con cierto trabajo que Diego la ha matado con su correa. **El jardín** no revela que el niño vaya a caer en la trampa del pozo, pero el cuento termina abierto con la espera del jardinero a que ello suceda. En **Cambio de domicilio** el protagonista acude al cementerio a morirse junto a los familiares que ha perdido, y manifiesta en la última frase del cuento que ha acudido junto a ellos porque no tiene otro lugar adonde ir. El lector ha de completar el final añadiendo que finalmente el protagonista morirá abandonado en su soledad junto a la tumba del hijo y de la mujer amada. En **La cita** la sombra del anciano del lugar sin nombre va cubriendo al protagonista cuando acaba el cuento, pero se supone que éste muere finalmente. En **El autorretrato** el protagonista encuentra la dirección de la mujer que desea conocer en el respaldo del avión y cuando lee su dirección el cuento finaliza abierto para una nueva sucesión de acontecimientos. En **Soledad** no se revela en el texto que la anciana ha ido envenenando a la protagonista, pero es fácil de deducir que lo ha hecho por las palabras finales que pronuncia. Y en **Torrente sin cauce** el protagonista entra en su despacho y encuentra "el reflejo acerado del metal", que es la pistola con la que el lector adivina que se ha de suicidar. Todos estos

finales, en definitiva, son guiños al lector para que éste juegue con la conclusión del relato y desarrolle su imaginación. Maybell Lebrón deja que interprete las circunstancias que conducen al desenlace, pero también el desenlace en sí, sin la mediación de ningún narrador que le introduzca en el mismo.

Siguiendo su contenido, los relatos de *Memoria sin tiempo* se pueden agrupar conforme a varios temas, aunque en todos ellos se presente común el destino trágico de los seres humanos como denominador: de suspense y fantásticos, del sufrimiento del desvalido, de la imposibilidad de los deseos, microficciones, históricos, y de denuncia.

De suspense y fantásticos.

El primer cuento de la obra advierte del carácter que presentan el tratamiento de lo fantástico en Maybell Lebrón. **Berta**, su título, ofrece la relación entre una persona con carencias psicológicas y otra con minusvalía física, y posiblemente sea el mejor estructurado de la obra. Se enfrentan así dos tipos de seres trastornados psíquicamente: la de la asesina con sadismo patológico y la del imposibilitado por una poliomelitis cuando era niño. Y de la conjunción de estos dos seres desvalidos surge un relato escalofriante y trágico, donde la alternancia de las voces de ambos personajes muestran dos mundos dispares que creen que van consumando sus deseos, hasta que al final surge el drama y la destrucción. Berta es una asesina patológica que solamente consigue placer con la elaboración de sus perversos planes. Aprovecha la bondad de Diego y de su madre para destruirlos. La alternancia de las voces de ambos personajes y la de un narrador heterodiegético

muestra la condición de éstos y las circunstancias de cada uno de ellos que el otro ignora. Maybell Lebrón maneja con soltura esta disposición simétrica de perspectivas para investigar en las profundidades de sus personajes y encontrar los motivos que conducen a sus actos, sus sentimientos y los cambios de comportamiento.

El relato tiene la estructura del género negro cinematográfico. Comienza con una introducción en la que se cuenta por ejemplo cómo Berta es capaz de disfrutar matando un gorrión hambriento que se posa en la ventana. El resto del relato se divide en dos partes perfectamente delimitadas. La primera comprende desde el momento en que Berta conoce a Diego en la Universidad, donde ambos son estudiantes de Filosofía y Letras. Berta logra intimar con Diego y con su madre y piensa quedarse con las propiedades de la familia, para lo que engatusa con bombones a la madre, quien como es diabética morirá por haberse alimentado con demasiadas sustancias azucaradas. La segunda parte incluye desde la muerte de su madre hasta el desenlace. Diego abre un secreter de su madre y encuentra bombones y una carta en la que advierte de lo sucedido. Entonces el joven descubre que Berta la ha asesinado deliberadamente, con lo que sus sentimientos de bondad cambian de súbito y decide vengarse de la muchacha. Para ello, cuando la joven está dispuesta a hacerlo enloquecer de forma perversa por medio de la práctica sexual, él se venga y con el cinturón la golpea hasta dejarla inerte.

La muchacha desprecia a sus semejantes, lo que es producto de su enfermedad psicopatológica. Sin embargo, su perversión no es producto de la locura: es inteligente y planea sus actos con

habilidad. Ve a Diego como un Gregorio Samsa, el protagonista de *La metamorfosis* de Kafka, un ser atrapado por su enfermedad. Berta se excita con el crimen como los grandes asesinos de la literatura universal. Sin embargo, Diego tiene un comportamiento contrario: la minusvalía física no le impide tener una moralidad íntegra. Sufre por su situación pero encuentra la felicidad con Berta, ignorando lo que ella trama en realidad.

Memoria sin tiempo, tiene influencias de *El tambor de hojalata* de Günter Grass en el planteamiento del argumento. Se trata de la historia de un niño que cuando fallece su madre decide no volver a hablar nunca más. Mantiene su actitud durante todo el relato hasta que al final el anciano jardinero logra que pronuncie unas palabras. Es un relato lineal y muy tradicional, con un narrador heterodiegético en tercera persona. Sin embargo, Maybell Lebrón se permite una licencia de transgresión ortográfica: en algunos párrafos no hay puntos seguidos, y las pausas vienen marcadas por la mayúscula inicial del principio de cada cláusula sintáctica. De esta forma, la autora se permite jugar con el lector para que éste intervenga con su esfuerzo en la narración. También utiliza este recurso gráfico en otros relatos de la obra como **El color de la ausencia**, **La niña del mercado**, **Momento** y **Monólogo**.

El jardín es un relato sobre la transformación de la bondad del ser humano en crueldad cuando otros le impiden disfrutar del mundo. Maybell Lebrón contempla cómo el ser humano puede dejar de ser el doctor Jekyll y transformarse en Hyde cuando las circunstancias de la vida se lo imponen. Un anciano jardinero que cuida sus plantas con un amor especial

descubre que un niño se burla de él y le arranca el tallo de un gladiolo que ha cuidado con todo su cariño. Entonces se transforma en un sádico y trama una terrible venganza contra el niño desaprensivo: excava un pozo profundo que cubre disimuladamente con algo de tierra y encima planta un magnífico macizo de azaleas, esperando que el niño se las quite y se hunda terriblemente en el pozo. La transformación del carácter del personaje es súbita y su crueldad es extrema cuando descubre que un agente externo le impide disfrutar del placer que le otorga su trabajo.

Un relato de tema parecido al anterior es **Soledad**. En él, la protagonista hace amistad con una anciana que vive sola con la compañía exclusiva de un gato. Pasan tardes juntas pero la amistad se rompe cuando la protagonista atropella a su gato. Finalmente, recuperan su relación, pero la protagonista descubre que cada día va sintiéndose más cansada. Al final, la anciana le da el pésame y el lector descubre de forma implícita que la anciana solitaria ha ido envenenándola poco a poco con las limonadas que tomaron juntas desde la muerte del gato. La venganza vuelve a convertirse en tema y llega cuando lo más querido ha desaparecido por la acción, voluntaria o no, de los semejantes. Quizá lo más interesante es cómo el carácter siniestro de la misteriosa anciana solitaria finalmente se hace realidad.

Otros cuentos son puramente fantásticos, aun cuando la profundización psicológica sigue caracterizándolos. Es el caso de **La cita**, donde el protagonista acude en su automóvil a la ciudad de Coronel Oviedo para firmar un contrato importante. Pero la angustia y la tragedia le llegan cuando se pierde en un

camino de tierra desconocido. No sabiendo cómo salir de él, encuentra a un anciano y le pregunta dónde se encuentra. Éste le informa de que se encuentra en un lugar sin nombre que no existe. Finalmente, la sombra del anciano se apodera del protagonista. La narración en primera persona del protagonista acrecienta el suspense y muestra la angustia que va desarrollándose progresivamente en su interior.

También es de corte fantástico **El autorretrato**. El protagonista narra en primera persona su obsesión por la imagen de una mujer en un cuadro. Descubre que la mujer vive en Suecia solitaria y enferma. El autorretrato se pone a subasta y no logra comprarlo, pero decide acudir a Suecia para encontrar a la mujer porque su obsesión se le ha apoderado. El protagonista ha quedado cautivado por la imagen e incluso sufre de insomnio pensando en ella. Finalmente, al darse cuenta de que no sabe dónde vive, misteriosamente encuentra un papel en el respaldo del asiento del avión donde figura la dirección de la mujer. La narración en primera persona revela la transformación que va sufriendo el protagonista por la obsesión de la imagen femenina. El tema parece inspirarse en la historia de la cinematografía del género negro y recuerda películas como *Laura* de Otto Preminger o *La mujer de cuadro* de Fritz Lang, al reproducir la posesión que sufre el hombre por la imagen retratado de una mujer.

Algunos cuentos tratan de revivir mitos ancestrales guaraníes. Uno de ellos es **Herencia** donde se reconstruyen las vivencias de Krymbégi, quien después de haber sido sometido a una ceremonia de iniciación que le hace sentirse hombre verdadero se interna en el bosque y descubre el árbol al que

prestará su nombre. El cuento se inspira en una leyenda guaraní y reproduce costumbres legendarias y la concepción de la naturaleza como deidad. El segundo relato de este tipo es **Siesta**, y en él también se reproduce esta concepción de la naturaleza. La autora se centra en una mujer que pierde a su hijo, raptado por el *jasy jatere*, uno de los mitos guaraníes más arraigados en el pueblo paraguayo, el ser que tiene forma de niño rubio y bajo de estatura, que se relaciona con la luna y la fecundación y es raptor de doncellas[281]. Lebrón aprovecha el mito folklórico para construir un relato fantástico, buscando las reacciones de los personajes.

Generalmente, la autora ha rastreado en el mundo paraguayo para construir relatos fantásticos psicológicos que se caracterizan por su universalidad. En ellos, la anécdota procede del folklore o de la invención de Lebrón, para convertirla en una historia que puede contarse por un escritor de cualquier país.

El sufrimiento del desvalido.

Hemos comprobado que en **Berta** el sufrimiento del ser humano y la angustia que siente ante sus deficiencias, son objeto de atención de Maybell Lebrón. Sin embargo, el análisis de las consecuencias del sufrimiento del desvalido se observa con mayor rigor en **El color de la angustia**. El protagonista es un ciego que se siente en el mundo como un feto hundido en una habitación que para él no tiene límites ni forma. La ceguera le

[281]Natalicio González lo define como el señor de la siesta, lo mismo que el pombero es el señor de la noche. López Breard afirma que "se lo pintó como a un enanito deslumbrante, de rubia melena y ojos azules, que vaga desnudo por los yuyales, con un bastón mágico en la mano. Con este adminículo atrae a los niños que son su debilidad y los lleva a la espesura donde los pierde y los deja a merced de su hermano Curupí. Si éste no aparece, las víctimas quedan como entontecidas y deambulan sin rumbo hasta que son halladas por sus desesperados padres". Miguel Ángel LÓPEZ BREARD: *Mitos guaraníes*. Asunción, Intercontinental Editora, 1995, p. 28.

vino por las heridas de la Guerra del Chaco. Pero paradójicamente, su desarraigo aumenta cuando recupera la vista después de una operación, porque no se adapta a la nueva situación. El suspense aparece perfectamente graduado *in crescendo* en el momento en que ya ha acabado la operación y el protagonista, vuelve a abrir los ojos y descubre que ha recuperado la visión. En ese momento la angustia anterior se transforma en alegría, que después se convertirá en tristeza. Como en los cuentos anteriores, la autora subraya la delgada línea que existe entre la tragedia y la alegría para una persona.

Cambio de domicilio es un cuento trágico donde las circunstancias de la vida y la desgracia se observa que pueden transformar la felicidad del ser humano en desdicha. El protagonista, don Carlos, va a ser desahuciado porque no paga la pensión donde vive. Anteriormente había sido un ser feliz, un abogado de prestigio con una mujer que adoraba y un hijo que irradiaba solamente felicidad. Sin embargo, su vida cambia cuando ambos mueren, primero el hijo y después la mujer. Finalmente decide irse al cementerio y morir junto a la tumba de ambos porque no tiene ya donde ir.

Torrente sin cauce es un relato que se parece en el tema al anterior. Un hombre feliz porque he encontrado la mujer que ama ve truncada su dicha cuando de forma sorpresiva ella le comunica que lo abandona porque quiere a otro hombre. Finalmente, el protagonista decide suicidarse, lo que ni figura explícito en la narración. El hombre, que cuenta en primera persona el cambio en su comportamiento que le ha provocado el abandono, muestra su incapacidad de liberarse del trauma que le

ha producido la decisión. La dicha se transforma en tragedia de una vida insignificante entre tantos seres humanos que existen.

Pero no todos los cuentos de tragedia humana de Maybell Lebrón presentan una narración de este tipo. También aparece la carta en **Querido Miguel**, donde una mujer le escribe una carta a su esposo en la que le repasa la vida de ambos desde que se conocieron. La mujer desea tener un hijo, pero él no quiere. De esta forma, la narradora-protagonista le reprocha el haberla convertido en una mujer estéril. Al final, se descubre que la carta es un testamento que ella escribe antes de que se suicide lanzándose a los perros carniceros que él tiene y cuida en la casa. Los anhelos de la mujer la han obsesionado y no encuentra entonces un sentido a su vida, por lo que decide consumar su tragedia, con la que además se vengará del marido, aun a costa de su propia expiación. La rúbrica final, "Hasta siempre. Julia", aumenta aún más el dramatismo de la situación y lo que será la vida del marido sin la mujer que siempre lo ha amado.

En **La creciente**, el dramatismo en que viven los personajes no se debe a situaciones provocadas por otros seres humanos, sino por la naturaleza. **Cristina** está protagonizado por una niña en el día de su primera comunión, que por salvar a su muñeca favorita acaba siendo arrastrada por la corriente del río. En ambos, la autora pretende demostrar que la llegada de la tragedia se puede producir en el momento más inesperado, después de la aparición de momentos felices, y el hombre no puede evitarla. Y **El mendigo**, uno de los cuentos más tiernos de Maybell Lebrón y que mejor puede representar el humanismo integral de su narrativa, es la historia de un hombre que mendiga para sobrevivir aunque tiene casa. Un día, después de

acabar con su actividad de pedigüeño, un niño harapiento llega a la puerta de su vivienda. Él trata de expulsarlo hasta que se conciencia de que se repite en otra persona su propia situación y lo acoge.

La imposibilidad de los deseos.

Algunos cuentos tratan sobre la posibilidad o la imposibilidad de transformación de los sueños en algo real. En este sentido, **El vestido a motas** es el cuento mejor trazado sobre este tema. En él, una joven vendedora de naranjas con su madre, después de haber vendido la mercancía en el mercado, queda encandilada con un vestido a motas que contempla en un escaparate, para asistir al baile de la fiesta del sábado con el muchacho al que quiere. Desea comprarlo pero la madre, que tiene unos pequeños ahorros guardados para comprar un molinillo de maíz necesario para la casa humilde en que viven, se lo niega. Sin embargo, al final la madre se sacrifica y gozosamente hace que el sueño de su hija se haga realidad, aunque ello le cueste el tener que volver a ahorrar la cantidad que ha gastado durante mucho tiempo.

Bicicleta es un típico cuento del desvanecimiento del deseo cuando se produce una circunstancia inesperada. Unos jóvenes vendedores de periódicos se enfrentan al trabajo rutinario. Uno de ellos, maestro en el oficio, sueña con ahorrar para comprarse una motocicleta, pero sufre un atropello que le deja postrado para toda la vida en una silla de ruedas. Al final, se consuela pensando que ir en la silla de ruedas es como ir en bicicleta. Maybell Lebrón traza con un ejemplo la dureza de la vida de los seres que pasan inadvertidos en el mundo cotidiano y que, sin embargo, tienen que trabajar en

oficios crueles para poder sobrevivir. Los sueños alimentan las esperanzas, y gracias a ellas la moral del deseo, estos personajes de la ciudad se mantienen firmes para poder subsistir. Los canillitas que venden periódicos por las calles de Asunción son un tipo de personajes que ejemplifican a todos los vendedores callejeros que luchan a diario por su propia supervivencia en una sociedad urbana que los suele marginar.

De entre este tipo de relatos, **Relación conyugal** destaca por el humor. El argumento es la simple discusión familiar por ver un programa u otro de televisión. El esposo quiere el fútbol y la mujer continuar viendo una película. Después de la terrible discusión, se reconcilian y el marido vuelve a la casa.

Microficciones.

Sin remordimiento y **Desesperación** son dos aproximaciones de Maybell Lebrón al microcuento. Ambos, de extensión inferior a una página, son juegos destinados al lector, con sorpresa final, con un argumento expuesto con intensidad. En ellos sigue la pauta de contar un relato con las menos palabras posibles, iniciada en Paraguay por Mario Halley Mora con sus microcuentos. Sin embargo, el suspense de sus relatos más largos se comprime en éstos sin resentirse, a pesar de la brevedad, porque la autora transciende la anécdota hasta convertirla en un proceso angustioso que parece tener más duración de la que en realidad tiene en el relato. En **Desesperación** prosigue con su temática de la problemática interior de los personajes: una persona se encuentra en un trampolín y revela el miedo que siente cuando va a suicidarse.

Cuando se arrepiente de haber tomado la decisión que acabe con su vida, observa desde el suelo cómo el trampolín se mueve.

Cuentos históricos.

La historia recordada en las mentes también forma parte de los mitos del hombre paraguayo actual. Maybell Lebrón utiliza como fuente de algunos de sus cuentos algunos personajes históricos que perviven en la imaginación comunitaria. En el año 2000 publicó su primera novela, *Pancha*, donde recreaba la vida de la heroína de la que se encaprichó el mariscal López para retratar el sufrimiento de las gentes durante la Guerra de la Triple Alianza. Es palpable, por tanto, el interés de Maybell Lebrón por la historia, especialmente por la más controvertida del Paraguay.

En **Loor a un ajusticiado** reproduce la muerte del coronel Mongelós, condenado a muerte en el proceso de San Fernando por el mariscal López durante la Guerra de la Triple Alianza. Su nombre, finalmente, ha sido rescatado de la nómina de traidores a la patria por el pueblo para ser restituido su honor. La nueva visión de la historia en el Paraguay sin héroes ni mártires, que está desarrollándose desde el advenimiento de la transición a la democracia, permite que hoy en día se valore de forma distinta a algunos personajes históricos, tenidos como héroes máximos en épocas recientes. Maybell Lebrón, en este relato, trata de rendir homenaje a uno de los que el mariscal López condenó a muerte de forma absurda. Al mariscal, la autora lo describe como "nuevo Cronos devorando a sus hijos", por la cantidad de muertes que provocó con su disparatada guerra. Y en **Pesadilla** recrea una historia del Supremo, del dictador Francia. El misterio y los sucesos sobrenaturales que suceden

en el cuento demuestran el poder enigmático del dictador y su crueldad. Pero estas mismas razones hacen que Francia sufra el efecto de su propia gloria, porque es un ser solitario que vive el margen de su pueblo y odia cualquier contacto con lo real.

Otro relato sobre Gaspar Rodríguez de Francia es **El ñe'enga**, que en guaraní significa refrán o proverbio. En él reproduce el episodio del teniente coronel Cavañas, el oficial de más alto rango de la milicia paraguaya en aquella época, quien se opone a que el poder de Francia vaya aumentando, hasta que decide autodesterrarse en la Cordillera[282]. El relato no se adentra en los grandes sucesos de la historia sino en el sentimiento del protagonista, Cavañas, y en la reacción de las gentes del lugar ante la muerte de su hijo. Podemos comprobarlo en el párrafo siguiente, donde decide aplazar su odio contra Francia por encontrarse su hijo mal. En él se advierte también el rechazo por los grandes nombres históricos y la defensa de la intrahistoria y de los sentimientos humanos frente a la deshumanizada historia:

> Al día siguiente llegaron médicos de la capital; con ellos, la esperanza de cura y la noticia nefasta: estaba a la firma del Supremo la orden de expropiación de todos los bienes de Cavañas. La angustia ante el dolor de su niño relegó la oleada de odio a una tensa espera.[283]

Maybell Lebrón pone de relieve que el drama personal también pertenece al mundo de los grandes personajes de la historia, y no sólo al del hombre medio. La autora consigue despertar uno de los episodios de la vida familiar de un

---

[282]Departamento paraguayo cercano a Asunción cuya capital es la ciudad de Caacupé, situada a 54 kilómetros de aquélla, conocida porque en ella se encuentra la basílica en honor a la Virgen de dicha ciudad.
[283]*Íbid*. p. 166.

personaje al que generalmente sólo se le conoce por haber sufrido la persecución del dictador Francia; por los grandes hechos de la historia. Sin embargo, Maybell Lebrón deja a un lado la historia escrita, como se demuestra en el párrafo reproducido anteriormente, para demostrar que el personaje momificado por la tradición histórica fue en la realidad de carne y hueso y sufrió también tragedias personales que le sobrevinieron por causa de la política. El padre, para salvaguardar lo ganado con su esfuerzo, entierra su tesoro con el niño.

En **Momento**, Maybell Lebrón continúa con esta temática de historia revivida, donde los grandes héroes de la historia se presentan como hombres comunes con virtudes y defectos. A diferencia de los otros relatos, **Momento** no trata un episodio de la historia paraguaya: reproduce parte del pensamiento de Colón durante su primer viaje a las Indias después de partir de Canarias. Él mismo revela en primera persona sus sueños de gloria. Por otra parte, este breve relato es el único acercamiento al tema de Colón y al descubrimiento que hubo en Paraguay, si exceptuamos el llevado a cabo por Augusto Roa Bastos en *Vigilia del Almirante* y el de Gilberto Ramírez Santacruz en uno de los cuentos de *Relatorios*[284].

Relatos de denuncia.

Maybell Lebrón se inspira en sucesos de la realidad paraguaya para componer sus cuentos. Y ha aprovechado algunas

[284]Los temas de la conquista de América y la del Paraguay por los españoles, tan tratados en la narrativa histórica de todos los países latinoamericanos, sobre todo en los años anteriores al Quinto Centenario, apenas han sido tratados en Paraguay. Las causas son difíciles de determinar, pero lo cierto es que hoy en día algunos escritores ya han pensado que la conquista y la independencia del Paraguay pueden ser buenos argumentos de sus novelas. En realidad, en Paraguay el descubrimiento de América se contempla sobre todo como una conquista y no hay una tradición histórica sobre el tema.

temas procedentes de sucesos de la vida cotidiana para denunciar injusticias sociales. Un ejemplo de este hábito de la autora es **La niña del mercado**, uno de los mejores cuentos que ha escrito. Durante un tiempo en Asunción se producían muchísimas violaciones y la autora quiso mostrar esta realidad en uno de sus cuentos. Técnicamente, el cuerpo central del relato está escrito en primera persona, pero el principio y el final se focalizan en tercera. El comienzo es descriptivo, y la autora reproduce el panorama de las mujeres que venden sus productos en el mercado. La madre de la protagonista adolescente sacrifica la virginidad de su hija a cambio de comida, iniciándola así en la prostitución. El relato es muy dramático y la autora se fija en la truculencia de la situación en que la niña sufre la violación del joven, forzada porque su madre necesita alimentar a la familia. El relato es, por tanto, una denuncia de la pobreza como causa de la explotación que sufren los desheredados de Asunción y de la delincuencia sexual.

De la misma forma, **Orden superior** es otro relato de denuncia. Es una historia inspirada en el jefe de un pelotón de antidisturbios de la policía que se encarga de la represión a los opositores. El protagonista narra su historia hasta que lo encargan de reprimir a los que salen de la misa de la catedral por orden superior de un coronel. Los congregados se dispersan de forma pacífica al acabar la ceremonia, pero alguien escondido en la masa grita contra el gobierno y comienza la represión brutal. El narrador-protagonista de la historia descubre que durante la represión él mismo ha matado a su propio hijo, quien estaba entre los asistentes a la misa. Es un

relato desgarrador que denuncia la violencia y llama la atención sobre la condición de los represores y de los reprimidos de la dictadura reciente.

El tema de denuncia feminista ocupa algunos cuentos de la autora. **Monólogo** es una verdadera crítica a los hábitos y costumbres de la mujer paraguaya. El catolicismo acendrado, el estudio de idiomas como única enseñanza útil para la mujer porque "dan lustre y cuestan más barato", la obligatoriedad de casar a una hija con un hombre maduro al que no quiere, son puestos en entredicho irónicamente en el monólogo de una mujer beata que intenta hacer apología de estos arraigados hábitos. Otro cuento que defiende de forma profunda la necesidad de una educación menos rígida para la mujer es **Reglas de juego**. En este relato, una mujer soltera educada tradicionalmente, decide gastar sus ahorros viajando por Europa. Cuando visita París un hombre se le acerca, intiman hasta que ella vuelve a su país. Finalmente se descubre que todo lo narrado son los recuerdos de una mujer que está postrada en la cama del hospital a punto de morir. El recuerdo la hace feliz porque ha sido el único momento de su vida donde se ha liberado del peso de la tradición.

En definitiva, los cuentos de Maybell Lebrón forman parte de la literatura intimista paraguaya, donde se reivindica a los personajes marginados por la sociedad, sobre todo a la mujer. Para ello adapta el lenguaje coloquial con voluntad de realismo. Cuando emplea el guaraní, por ejemplo, lo hace de forma atenuada, en momentos concretos que exigen la aparición del habla viva del pueblo. No obstante, no reproduce el lenguaje tal como se habla, sino después de haberlo pulido

literariamente y con corrección fonética y estilística. La coloquialidad reside en la sencillez del estilo y de las palabras que selecciona en sus relatos, y en no caer en el retoricismos. La mejor forma que ella tiene de reproducir el mundo mental de sus personajes es con un lenguaje sencillo, frases ajustadas ni muy extensas ni muy cortas, para adaptar el discurso literario a la coloquialidad viva, y la alternancia de voces consigue equilibrar la narración de los pensamientos de los personajes.

Hay expectativas de que Maybell Lebrón se convierta en una de las mejores narradoras paraguayas. En su primera obra ha demostrado que domina la técnica de la narración corta y que tiene imaginación y sensibilidad para trazar un contenido humanístico-trágico en la corriente de la literatura intimista paraguaya.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

2.2.7. EL CUENTO BURGUÉS DE MARÍA LUISA BOSIO.

María Luisa Bosio es una de las pocas integrantes del *Taller Cuento Breve* que han publicado algún libro individual: la colección de cuentos titulada *Imágenes* (1993). Generalmente está marginada de los grandes carteles de autoras paraguayas porque ella misma no se considera escritora en el sentido propio del término. Acude al taller de Hugo Rodríguez Alcalá, donde fue admitida cuando funcionaba ya varios años, simplemente como acto de fruición y sus relatos no son producto de grandes inspiraciones, sino de una gran voluntad de escribir y de la laboriosidad. Nunca ha pretendido convertirse en una gran autora; simplemente se dedica en sus ratos libres a escribir porque le gusta inventar historias que se inspiran en sucesos de su vida, generalmente viajes o situaciones cotidianas que muchas veces son anecdóticas. Así pues, su obra es de variado contenido temático, pero sin grandes intenciones, lo que nos puede permitir que la consideremos como ejemplo de un tipo de escritor que abunda en Paraguay: el que se apasiona por la lectura pero que no tiene más intenciones que las del gozo personal.

Algunos de sus relatos tienen valor. Cuando comenzó en el Taller tenía dificultades para redactar con estilo sus argumentos, pero con un gran tesón ha conseguido culminar sus ideas argumentales con un lenguaje correcto. Se está convirtiendo en una gran lectora, lo que le sirve para aprender y formar su propio estilo. Por ello, puede ser considerada como uno de los modelos de formación de escritoras que se han educado en lo literario en el taller que dirige el profesor Hugo Rodríguez Alcalá.

Su primer cuento fue una carta supuestamente escrita por la esposa de un herrero brutal cuyo escenario era un pueblo de Italia. Lo que sorprendió al profesor Rodríguez Alcalá fue que contó la historia del herrero desde el punto de vista de su mujer y con ironía. En 1993 se animó a publicar sus relatos en una obra que tituló *Imágenes*, título que resume el carácter de las narraciones que incluye. Todas transcriben una experiencia que ha percibido a través de una imagen, y a partir de ella desarrolla una historia dentro de los límites de la realidad.

María Luisa Bosio trata en sus cuentos temas de la vida cotidiana, basándose en sus propias experiencias personales. Y la mayor parte de ellos aprovechan algunas de las lecturas comunes realizadas en el *Taller Cuento Breve*. Es el caso de **La Biblia**, cuento inspirado por el trabajo de estudio e interpretación en él. Es un cuento que revela el profundo catolicismo de la autora, que elige como forma textual las memorias de un diario privado, un tipo de cuento habitual en los de las integrantes del Taller, como hemos visto al analizar la obra de Dirma Pardo y de Maybell Lebrón.

Una gran cantidad de los relatos de la obra se localizan en lugares que la autora ha visitado en sus numerosos viajes, sobre todo por países de Europa, continente por el que demuestra sentir una gran fascinación. **La rosa regalada** se localiza en París y trata sobre el hechizo que padece una mujer después de cenar con un hombre francés galante, quien le regala una rosa que le sirve a la protagonista para recordarlo. Este argumento trivial es un ejemplo de los temas que trata la autora en *Imágenes*. Son anécdotas sencillas sobre el amor o sobre el agradecimiento y la ternura del ser humano.

Otro relato inspirado en los trabajos propuestos por Hugo Rodríguez Alcalá en el taller es **Carta a una amiga**, el cuento del herrero que hemos mencionado anteriormente, donde se resalta la brutalidad del hombre frente a la indefensión de la mujer, incapaz de escapar del matrimonio que eligió equivocadamente. Sin embargo, la mujer se libera cuando transgrede la institución familiar al enamorarse de un joven poeta que trabaja para su marido. La originalidad del relato se produce en el desenlace, partiendo de la confusión del destinatario de la voluntad de la mujer antes de abandonar a su esposo: la protagonista le revela que le deja su mantilla de recuerdo, pero la carta está dirigida a una amiga, no a su marido, con lo que no puede ser obviamente el destinatario de las palabras. Un cuento de Lucy Mendonça de Spinzi inspirado en esta argumento aparece en su obra *Tierra mansa*, **La trampa del maestro Piero**, obra anterior a la de María Luisa Bosio, lo que demuestra la uniformidad argumental de los cuentos que aparecen en las obras individuales de las autoras que pertenecen o han pertenecido al *Taller Cuento Breve*.

La puerta se localiza en Italia y la protagonista describe la sala de un palacio que tiene una puerta que se asemeja a la de una calle de su ciudad. De esta forma, la autora une evocación en el presente con la memoria del pasado, porque las situaciones y las imágenes se unen en el tiempo. **Primavera en Praga** es uno de sus relatos que mejor se ajustan a la expresión de literatura burguesa, o de alta sociedad. Valga como ejemplo el siguiente párrafo, donde describe la Praga de los últimos años de régimen comunista, y su lectura demuestra que se fija en los tópicos de esta clase social, sobre todo cuando critica

la monotonía y la abulia que se vive en este régimen y la apertura al exterior que sólo existe por la necesidad de divisas procedentes del turismo:

> En ella [Praga] parecía no existir ambición. Si se deseaba comprar un recuerdo de Praga tanto les daba mostrarlo como no hacerlo. No existían casas de moda; las pequeñas tiendas estaban semi-abiertas. La manera de hablar de sus habitantes era medida y melancólica.[285]

En este mismo cuento la autora demuestra conocer la geografía de Praga, lo que ha aprovechado para contar el recorrido de una mujer que vive una aventura misteriosa. Otros cuentos se localizan en el exterior de Paraguay pero no se inspiran en sus viajes. Es el caso de **La incertidumbre**, sobre un hombre destinado a la guerra de Corea.

Como en la mayor parte de los cuentistas paraguayos que siguen un esquema tradicional del cuento[286], la sorpresa es habitual en la resolución de los relatos. En **La premonición** la protagonista sueña que va a sufrir un robo en su casa, pero después le roban realmente una medalla en un concierto de orquesta celebrado en una plaza. Además, hay cuentos rebosantes de ternura, donde la caridad se establece como forma de disminuir la riqueza de los pobres, sin llegar al igualitarismo.

Los problemas de la mujer y sus sentimientos amorosos auténticos, que en muchas ocasiones la llevan a transgredir el orden social familiar vigente, son los temas de relatos como **Amor maternal**, **Desengaño** y **La vida secreta de Lucy**. Las cartas

---

[285]María Luisa BOSIO: *Imágenes*. Asunción, Ñanduti vive / Intercontinental Editora, 1993, p. 35.

que Hugo Rodríguez Alcalá impuso como ejercicio literario a las integrantes del Taller Cuento Breve, se constituyen como los mejores relatos de María Luisa Bosio. **Celos** es una historia donde al final se inserta una carta de disculpa de una mujer a otra por un agravio. Sin embargo, también aparece el insomnio como tema en **La voz**; tema que Dirma Pardo de Carugati reproduce en su cuento **El hombre que no podía dormir**, incluido en su libro *La víspera y el día*. En el de María Luisa Bosio un hombre que solamente puede dormir una o dos horas al día se obsesiona con la voz de una locutora. La influencia borgiana se percibe en el tratamiento del tema: el suceso misterioso aparece en la vida cotidiana, y el personaje tiene la impresión de no saber si está viviendo la realidad o la ficción. No es la anécdota lo importante, sino las consecuencias de la irrupción del suceso aparentemente irreal y que, sin embargo, ha transformado la vida del personaje.

En algunos cuentos se observa la influencia temática y estilística de Hugo Rodríguez Alcalá. En **El primer héroe** toma el tema de la Guerra del Chaco como fondo de una historia llena de ternura y compasión, donde el paraguayo que conoce a un soldado boliviano fusilado finalmente se casa con la mujer de éste más por compasión que por amor. Y **La casa del cerro** es un relato en el contexto del exilio de un revolucionario paraguayo del 47, con testimonios directos del personaje intercalados en el relato. En este cuento el paréntesis introduce observaciones del narrador sobre la situación del país, como cuando afirma que "la contienda terminó con el triunfo de los gubernistas

[286]Para definir el esquema tradicional del cuento nos apoyamos en la afirmación de Enrique Anderson Imbert sobre la aparición de un elemento de sorpresa en su desenlace. Ver *Teoría y técnica del cuento*. Barcelona, Ariel,

(para desgracia del país)" (p. 98). Estos cuentos son los únicos donde aparece la lengua guaraní, y de forma muy tenue, porque María Luisa Bosio intenta construir relatos que aunque tengan ambientación local, sean plenamente universales.

En **La cartuja de Patmos** parodia el título de la obra de Sthendal *La cartuja de Parma*, para contar una historia de la recuperación de la fe religiosa de un pintor bohemio mujeriego que vive en el lugar. Este cuento es uno de los pocos que están narrados en tercera persona en su integridad, porque la autora prefiere siempre la primera persona como forma de reflejar lo pensamientos de la intimidad. Por esta razón, es frecuente observar el empleo de diversos tipos de estilos directo e indirecto para introducir las palabras y los pensamientos de los personajes. En algunos cuentos se observa la recurrencia de personajes, como búsqueda de creación de un mundo de ficción personal. Clementina, la protagonista de **La Biblia**, vuelve a serlo en **La puerta** y en **Pesadilla blanca**, donde también utiliza su diario como soporte del relato. De esta forma, María Luisa Bosio se crea un universo propio donde deambula un personaje que responde a un tipo concreto de mujer soñadora que ofrece señas de identidad a su mundo narrativo.

Hay que destacar también el anexo que figura al final de la obra. Se trata de un cuento en la línea habitual de la autora titulado **Honrosa amistad** y, lo más importante, una carta abierta a María Kodama en la que alaba a la mujer de Borges porque la considera la sucesora en espíritu del maestro argentino. La segunda persona expresa el agradecimiento de la

---

1992 (2ª edición), pp. 166-178.

autora por haber sido la secretaria y lazarillo del escritor que más admira.

En suma, esta autora reproduce en sus cuentos el sentir y la sensibilidad de la mujer de posición social burguesa del Paraguay, derrochando en ellos sentimentalismo, catolicismo y demostraciones de su experiencia. Su aventura literaria, aún corta, destaca sobre todo porque es una escritora que no se siente como tal, pero que representa a la mujer paraguaya de clase acomodada que recientemente ha roto el ostracismo social que la postergaba a labores de madre y de ama de casa. La autora ha demostrado que se puede escribir sin querer ser escritor, pero deseando expresar su sensibilidad artística, sin entrar en valoraciones críticas de lo que se ha creado. Ejemplo de su continuidad creadora es su segundo libro de cuentos, *Lo que deja la vida*, publicado en 1999, que presenta una línea semejante al anterior.

2.2.8. LA REIVINDICACIÓN DE LA DIGNIDAD DE LA MUJER EN LOS CUENTOS DE CHIQUITA BARRETO.

Chiquita Barreto, cuyo verdadero nombre es Amelia Barreto, es una narradora del interior del país que demuestra, junto a otros autores como el residente en Misiones, Argentina, Carlos Martínez Gamba, que el desarrollo de la literatura en Paraguay no ha quedado limitado al área de Asunción, aunque casi toda se haya escrito en la capital. Nació en la población de Cecilio Báez, que pertenece al departamento de Caaguazú, en 1947. Cursó sus estudios primarios, secundarios en Coronel Oviedo, la capital de dicho departamento, donde vive en la actualidad, y se graduó en Pedagogía por la Universidad Católica de Asunción. Actualmente es profesora de la Universidad del Norte.

Publicó por primera vez un cuento en la revista *Discurso Literario* cuando la dirigía Juan Manuel Marcos durante su labor universitaria docente en los Estados Unidos. Fue el titulado **Judith vencida**, que aparece incluido en su primer libro de relatos, *Con pena y sin gloria*, publicado en 1990. En los cuentos de esta obra y de las siguientes, *Con el alma en la piel* (1994) y *Delirios y certezas* (1995), se refleja, sobre todo, la problemática de la mujer paraguaya con mucha más incidencia que en las creaciones de otras autoras contemporáneas suyas. Los personajes femeninos de los cuentos de Chiquita Barreto representan con autenticidad a las mujeres que han sufrido los rigores y la educación de una sociedad machista. De hecho se inspira en la mujer del interior de Paraguay para mostrar el dominio del autoritarismo familiar del hombre, su egoísmo y la corrupción de su vida social. Sin embargo, a pesar del dramatismo de algunas situaciones, la

reivindicación de la mujer que realiza Chiquita Barreto se traduce en esperanza de que se convierta en la protagonista del futuro del Paraguay.

La autora toma como referente de esta problemática la realidad social del país. Sus cuentos presentan retratos humanos que descubren el rostro crispado de una sociedad que margina al ser que no puede defenderse de la violencia. Y Chiquita Barreto narra estas situaciones cuidando el lenguaje y el estilo, siendo sus características la sencillez, la precisión y la espontaneidad sin excesivos coloquialismos.

Con pena y sin gloria.

Cuentos de problemática social femenina.

La vertiente y los temas de Chiquita Barreto se observan desde su primera obra publicada, *Con pena y sin gloria*[287]. La mayor parte de los cuentos de esta obra denuncian la represión que padece la mujer paraguaya, víctima de las costumbres tradicionales del país. Aunque la autora suele referirse a la situación opresiva de la mujer en las zonas rurales, no es menos cierto que extiende la problemática a la mujer paraguaya en general. Para ofrecer la denuncia, Chiquita Barreto se vale de distintas situaciones, lo más variadas posibles, en que la mujer se ve oprimida, generalmente en el ambiente familiar y social. Los argumentos parten de temas como el matrimonio no deseado e impuesto por la familia, el extenso código masculinista de prohibiciones que se impone a la mujer, la violencia que padece, su papel heroico y silencioso en la historia del país, y las dificultades para poder ver realizado su amor. En suma, la autora suele demostrar la postración

social y familiar que padece la mujer paraguaya, lo que es denominador común de sus cuentos, como vamos a comprobar a continuación.

La niña muda es una alegoría social donde una niña huérfana decide quedarse muda para siempre al contemplar el exceso de prohibiciones que existen para ella, y que sus transgresiones resultan castigadas con violencia, lo que recuerda en cierta medida a *El tambor de hojalata* de Gunther Grass. La niña sólo habla cuando no hay nadie a su alrededor y su rebeldía se consuma cuando al final huye de la casa donde ha sido recogida con un hombre, cuya profesión es la de panadero.

La hija del héroe reivindica el papel de las mujeres y descendientes femeninos de los héroes de la Guerra Grande. La ironía caracteriza un relato donde la descendiente del héroe muere poco después de haber recibido un homenaje y de que el gobierno de turno le otorgue una pensión y unos títulos de propiedad de tierras, que tras la muerte vuelven a ser del estado. La autora también ironiza sobre el sentido heroico de las guerras del país, cuando lo destacable de la historia del país ha sido la lucha de las gentes anónimas, de la siguiente forma:

> Su primera muerte fue durante la "gran guerra", de la cual resucitó para volver a morir tan gloriosamente, en otra guerra llamada "guerra chica".[288]

Sin embargo, algunos relatos de Chiquita Barreto de este tema tienen como protagonista a un personaje masculino. Es el caso de **Buenos recuerdos (A Luli)**, donde un codiciado soltero rico acaba casándose con Elena, mujer cuyo matrimonio compra a

---

[287]Chiquita BARRETO: *Con pena y sin gloria*. Asunción, RP Ediciones, 1990

su familia por una modesta suma mensual. Él enferma y muere finalmente, aunque ella lo asiste durante toda su postración en cama. Sin embargo, el esposo no ha existido para Elena; su matrimonio fue forzado por la familia y sin su consentimiento. Así, la crítica femenina se centra en este relato en la institución familiar, que siempre está dispuesta a ceder a las hijas al hombre más adinerado sin consultar a la joven mujer sobre su interés. Como se observa es el tema que servía de argumento de algunas obras de Molière, Rojas Zorrilla o Moratín entre otros autores de los siglos XVII y XVIII respectivamente, pero que tiene perfecta vigencia en el Paraguay contemporáneo, sobre todo en las zonas del interior del país.

La autora reivindica la libre capacidad de decisión de la mujer, invocando a mitos clásicos que pueden ilustrar el tema del cuento. Es el caso de **Judith vencida**, uno de los trabajos en que se reclama la necesidad de que la mujer tenga los mismos derechos que el hombre. Desde los primeros párrafos se revela que el padre no quiere que la joven de dieciséis años estudie, pero la madre sí. Por esta razón, ella roba al padre para permitir que la hija lo haga, y a continuación entra a trabajar como sirvienta en casa de un juez durante este período en que estudia en la ciudad. Pero la muchacha tiene más dificultades de las previstas: la señora de la casa encuentra defectos en su trabajo y el juez entra en la habitación de la muchacha y se aprovecha de ella. El miedo, la vergüenza y el odio, perfectamente reflejados por la autora, son los sentimientos de la muchacha a partir de ese momento, sobre todo cuando las violaciones se producen de forma continua. Pero el juez compra

[288] *Íbid.*, p. 21.

los sentimientos de la muchacha cuando adquiere para ella una casa, como hace también con las muchachas que suceden a la protagonista en la casa. Con este relato, que también retoma en su título un mito bíblico, la autora denuncia el poder machista y demuestra la falsa honorabilidad de algunos hombres. Pero la mejor forma que tiene de concretar esta denuncia es ironizando al final del relato, donde la protagonista recuerda que su madre la había enviado a buscar una vida menos dura que la de ella, pero en realidad se encuentra con un mundo donde ella es un juguete del varón.

Herencia vuelve a tratar el tema de la joven que acude a la ciudad a buscar una vida mejor, pero lo que encuentra es la opresión y la violencia en su propio cuerpo. El asedio de los hombres se vuelve asfixiante y la vida resulta tan dura como en el campo.

Se murió de recordar tiene reminiscencias *proustianas*. El tiempo se detiene y una mujer recupera su pasado por medio de la memoria. Pero lo que queda en la memoria es que ha sido objeto de placer de un hombre que la abandona cuando ya no tiene necesidad de satisfacer sus deseos con ella. Así, la soledad de la mujer es un drama que la autora pretende denunciar. También tiene influencias de Proust **El ojo de la vida**, donde en tercera persona se recuerda el pasado de una mujer junto a su pareja hasta el momento de su muerte prematura.

La venganza es un relato ingenioso en el que se reivindica el papel de la mujer en el matrimonio. Un hombre que no logra cumplir totalmente su papel de esposo se somete a la venganza de su mujer, quien le espera en la cama con su mejor amigo.

Pero él comprende lo sucedido y reinicia una vida satisfaciendo el deseo de la mujer de ser madre. En este relato la mujer queda siempre en un segunda plano, y de relieve el pensamiento del hombre, sometido a una venganza que le permite descubrir las necesidades de la esposa. Estos relatos son una reivindicación y un elogio del verdadero amor desinteresado que contradice y se opone a los deseos del macho.

Por otra parte, los dos últimos relatos de *Con pena y sin gloria*, **Siesta** y **El ropero**, reivindican las particularidades de la mujer y defienden la necesidad de afecto y un verdadero amor que no se interese exclusivamente por el sexo. En conjunto, todos los relatos giran en torno a este tema en sus diversas variaciones inspiradas en la realidad del país, pero a diferencia de la mayor parte de las escritoras de las generaciones anteriores, Chiquita Barreto es más explícita en la denuncia de la injusticia social que padece la mujer que reside en un ambiente donde predomina la mentalidad tradicional paraguaya. La autora, en definitiva, pregunta qué le queda a la mujer si no puede elegir matrimonio libremente, ni dar rienda suelta a sus deseos e ilusiones.

La defensa de otros seres desvalidos: el mundo de la infancia.

Enlazando con los párrafos anteriores, haremos referencia a que en el cuento titulado **Némesis** se hace referencia también al mito clásico. De la misma forma que la Némesis griega castiga el orgullo y el amor ultrajado y es un mito asociado al concepto moral de justicia, la muerte del niño del relato con un arma de juguete en la mano durante el baile de la fiesta patronal, suscita la venganza anónima, y los leales al gobierno amanecen muertos y atravesados por espadas de juguete por obra

de un ángel exterminador y justiciero que baja del techo montado en un hermoso caballo blanco, según la versión popular convertida en mito popular.

La fotografía reproduce el momento en que el niño va a ser fotografiado por primera vez. El acto de ser retratado representa el descubrimiento de su propia realidad por parte del niño. Su origen humilde permite que una simple fotografía se convierta en un suceso extraordinario en su vida, y frente a la carencia de medios, el detalle nimio, aparentemente sin importancia, aporta grandes momentos de felicidad.

En el cuento titulado **Los notables** la autora emplea un lenguaje que trata de reproducir el registro infantil. El argumento trata de demostrar que resulta necesario educar al niño sin miedo, y menos aún en asuntos políticos. El niño protagonista regularmente acude a los desfiles con su madre, desfiles militares o de carnaval, y allí contempla a los próceres de la nación. Hay frases que resumen el miedo con que ha sido educado el protagonista como "yo vivía tranquilo, sabiendo que ellos [los próceres] vivían" (p. 94), y que engloban en sí la crítica contra la educación que los niños recibieron durante la dictadura de Stroessner, educación destinada al vacío de conciencias, como se contempla en este relato. El desenlace del cuento es ambiguo: el niño descubre que tras la muerte del gran notable se producen reacciones dispares entre la población, puesto que una parte llora mientras otra lo festeja.

Cuentos fantásticos.

Aunque cuantitativamente, el cuento fantástico es apenas una pequeña parte de la producción de la autora en su primera

obra, tiene importancia como indicador de amplitud temática. Relatos fantásticos como **Obsesión**, siguen la línea mítica en la que lo fantástico, pero arraigado en la mente de un personaje popular, se incrusta en la realidad tangible. El protagonista masculino sueña con comprar una casa que le atrae de forma irresistible y para ello se mezcla en asuntos turbios incluso. Pero cuando puede gozar de la casa, comienza a arder la floresta y muere carbonizado, aunque realmente lo que ocurre es que amanece así en la cama. De esta forma, Chiquita Barreto está reivindicando el poder de la libre fabulación sin trabas impuestas por la necesidad de una verosimilitud ajustada a la realidad y la sorpresa del desenlace vuelve a ser la forma de resolución del cuento.

Otros aspectos importantes de *Con pena y sin gloria*.

La violencia suele ser un tema recurrente en casi todos los cuentos de la obra. Sin embargo, hay algunos relatos en que no es consecuencia de las acciones de los personajes, porque la violencia se encuentra en todas las secuencias narrativas. Es el caso de **La mudanza**, relato sobre la violencia generada por los intereses económicos en un espacio rural. Ante las amenazas de un comisario, una familia ha de huir del pueblo en que viven, acusada de ser comunista. Pero lo más importante del relato es que la autora focaliza la acción en las palabras de una niña para reflejar con más dramatismo la dureza de la situación. Y **Saldo** es la dramática historia de una mujer que trata de pedir a las autoridades ayuda, pero resulta multada por una falsa acusación de insulto a la autoridad, con lo que ha de trabajar como esclava de una estancia hasta pagarla. En el relato no se denuncia solamente el abuso de autoridad sino

también el abuso del hombre hacia la mujer, cuando ella queda embarazada del patrón de la estancia y ha de volver a su casa.

Chiquita Barreto da una gran importancia a los espacios de sus relatos. En **Punto de referencia**, relato incluido en *Con pena y sin gloria*, el espacio cerrado donde vive la protagonista simboliza la tristeza y la monotonía de su vida; pero la protagonista sale al exterior y se siente distinta y llena de alegría. La reivindicación de la mujer se plantea a partir de esta situación y recuerda que lo único que encuentra en la casa es tener los pies calientes. Cuando sale al exterior, siente como extraños a sus hijos, dudando incluso de haberlos tenido. En este relato se percibe además la influencia del relato de Borges, sobre todo por el carácter metafísico de la trama y en la confusión de la personalidad y la posible existencia del doble.

La fugacidad de la plasmación de un instante feliz es el tema de **La fotografía** y la creencia mítica el de **El milagro**, donde el niño vive un auténtico milagro que todo el pueblo acaba creyendo y comentando, porque la superstición permanece arraigada en las gentes.

La combinación de voces en diferentes personas narrativas enriquece los relatos de Chiquita Barreto. Por citar ejemplos, en **Judith vencida** alterna un narrador en tercera persona con la narración en primera e incluso el diálogo narrativizado. La alternancia de puntos de vista se convierte así en una de las características del estilo de la autora, que además dinamiza la narración. El soliloquio es la forma de narrar de **Los notables**, uno de los relatos mejor narrados de *Con pena y sin gloria*.

El cuento erótico: *Con el alma en la piel.*

Chiquita Barreto ocupa un lugar único en la narrativa paraguaya actual desde que publica en 1994 el volumen de cuentos titulado *Con el alma en la piel*, porque ha sido el primer autor que ha publicado una obra narrativa erótica en su país[289]. Hasta entonces había aproximaciones en algunas secuencias de novelas de Raquel Saguier y especialmente en las obras de Renée Ferrer, pero no se había publicado ninguna obra que pueda catalogarse dentro del subgénero de la narrativa erótica.

En esta obra, Chiquita Barreto reproduce el éxtasis del placer sexual como fin de sus cuentos en sí mismo. Se recrea en la descripción de escenas de alto contenido erótico, con el detallismo minucioso propio del género. Sin embargo en el fondo está tratando temas bastante comunes en la literatura paraguaya actual, temas de reivindicación feminista preferentemente, pero elimina la solemnidad que suele caracterizarlos y el excesivo peso de la transcendencia para centrarse en el gozo del amor que sienten los personajes. El erotismo se convierte en fuente de rebeldía frente a la mezquindad de la rígida moral social, uno de los valores que generalmente presenta, pero también como arma de liberación de conciencias en los personajes, especialmente femeninos.

Mistela trata de la liberación de la mujer casada cuando muere el marido, porque contrajo matrimonio demasiado joven y por una imposición familiar que, generalmente, escondía intereses y deseos de seguridad económica para la familia. La iniciación a la vida de la protagonista llega cuando se produce la muerte del esposo y recupera al viejo amor de juventud, con

---

[289]Chiquita BARRETO: *Con el alma en la piel*. Asunción, RP Ediciones, [1994].

quien debía haberse casado y con él se adentra en el campo del placer sexual indefinido. El tema de la liberación femenina de la institución familiar -tan recurrente en la historia de la literatura universal- aparece aún en muchas escritoras paraguayas actuales que reproducen una situación que subsiste en el país, como Raquel Saguier en *La vera historia de Purificación* y Renée Ferrer en *Los nudos del silencio*. La misma Chiquita Barreto lo recoge en algunos cuentos de *Con pena y sin gloria*, sólo que en **Mistela** le da un matiz erótico cuando recuerda cómo conoció a quien ama: en una orgía entre el varón y las amigas. Así, de la misma forma que Purificación Vera descubre el sentido de su existencia y la libre elección después de haber cometido adulterio en *La vera historia de Purificación*, para Catalina la muerte supone la iniciación en la vida en libertad.

En **Despertar** examina cómo la mujer casada sin estar enamorada plenamente se encuentra en un letargo sexual del que le cuesta escapar. Pero siempre llega un momento de su vida en el que ha de elegir entre despertar del sueño del sexo o seguir durmiéndolo. Por ello, Lucrecia Isadora, el transgresor y sugerente nombre de la protagonista que está inspirado en el de dos mujeres evaluadas como libertinas por la sociedad de su tiempo, Lucrecia Borgia e Isadora Duncan, se convierte en una revolucionaria sexual cuando se derrumba su casa por causa de un tornado, y al encontrar a su marido en la iglesia inicia una turbulenta relación sexual bajo la mirada de todos los presentes, momento en el que descubre lo que no había podido encontrar con su esposo anteriormente: el verdadero placer que le hace descubrir su propia individualidad. Como se observa,

Chiquita Barreto de nuevo y simbólicamente opone la verdadera liberación del placer corporal a la institución eclesiástica, asociándola directamente a la represión. Por esta razón, la iniciación sexual en el espacio físico de la iglesia supone la más extrema transgresión irreverente de la moral establecida.

También trata la autora el reencuentro sexual de un exiliado político y una "exiliada económica" interior en **Cuatro noches de amor y olvido**. Durante cuatro noches ambos se entregan al gozo sexual intentando recuperar el tiempo perdido, y el gozo supone que las cuatro noches queden grabadas para siempre en la memoria de ambos. Es uno de los cuentos de mayor intensidad erótica.

Además de la crítica a las decisiones de la institución familiar que coartan la libre elección de las mujeres jóvenes, la autora también se enfrenta con el férreo catolicismo que crea frustración sexual sin motivo en **Transgresión**. Se trata de un cuento de protagonista masculino de veinte años que aún es virgen porque le han impuesto un falso temor a Dios. Por esta razón, cuando se inicia sexualmente con Lucía descubre que no es algo perjudicial moralmente y con ironía encuentra la figura sonriente de Dios cuando llega al orgasmo. Así, la autora valora el orgasmo como un placer místico, de elevación moral donde se encuentra lo divino humano. Esta crítica a la educación católica que favorece la represión sexual es el tema de **Lis**, donde la protagonista adolescente, educada e internada en un colegio de monjas, descubre el deseo amoroso cuando contempla a los toros practicando el coito con las vacas. Ante el deseo incipiente, induce al muchacho que desea a imitar a los animales como algo natural. En el relato encontramos una

frase que resume el mensaje que Chiquita Barreto esconde bajo el discurso, y queda enfatizado cuando contrapone sus pensamientos eróticos mientras escucha una homilía eclesiástica:

> Se sentaban en el mismo banco [de la iglesia], y mientras el cura hablaba de las ocasiones de pecado y la debilidad de la carne, Lis divagaba aburrida de escuchar las peroratas hipócritas sobre virtudes que todo el pueblo sabía que el sermoneador no practicaba. Imaginaba lo que el hermanastro tendría guardado bajo el holgado pantalón y se preguntaba si él, de tanto escuchar hablar de pecado, no tendría ganas de pecar -con ella-.[290]

La práctica sexual impone en los personajes femeninos de Chiquita Barreto un sentido de transgresión del orden moral establecido que despierta el reconocimiento de su verdadera personalidad. Los cántaros de agua que regala la bella Facunda en **Regalo** simbolizan lo cotidiano porque cuando ella comienza a tener continuas relaciones con un hombre deja de regalarlos, hasta que descubre que si deja de hacerlo despertará sospechas, por lo que continúa con su vieja costumbre para disiparlas. Este cuento y el siguiente, **Encuentro**, pueden ser representativos del modo en que construye sus relatos la autora: comienzan con la descripción de la muchacha; después se revela su virginidad o el desconocimiento del sexo; se produce el encuentro con un muchacho por el que va aumentando gradualmente su pasión; y finalmente llega el momento climático con la consumación del acto sexual y liberación interior de la protagonista.

En **Encuentro** se conocen en el tren Leda, una bella joven que no conoce aún el amor, y un hombre anónimo que la examina

físicamente con ansia, hasta que inician una relación sexual. Incluso bajan del tren y se hospedan en una casa durante tres días de infinito placer hasta que finalmente se despiden felices por el hermoso encuentro.

En **Luján**, una mujer a la que nunca le han interesado los hombres, descubre a un muchacho que despierta unos deseos de placer hasta entonces no sentidos nunca. Y cuando realizan sus actos amorosos, ambos gozan tanto que, alegórica y fantásticamente, despiertan la líbido hasta de las personas ajenas al pleno gozo sexual. Ellos permanecen ajenos al tumulto, porque el acto sexual es el momento de máxima individuación de la personalidad, lo que hace que la protagonista quede al margen de los sucesos colectivos. Así, el acto sexual se convierte en símbolo de rebeldía contra una sociedad que reprime el libre gozo, especialmente el de la mujer, y la transgresión surge de los sentimientos individuales como forma de refutar la costumbre y lo consuetudinario. Por esta razón, la narradora critica a los tipos sociales que permiten la subsistencia de la represión sexual, como el clero, las mujeres que no han descubierto nunca el amor, y los envidiosos. La reivindicación del placer de la pareja tiene a veces el carácter de idea, con lo que queda por encima del acto amoroso; valga como ejemplo el que los ancianos ya no puedan gozar del amor realmente, pero puedan sentir placer por practicar una forma que supone de por sí un acto de rebeldía social capaz de subvertir los valores morales más arraigados en la rígida sociedad patriarcal de moral judeocristiana. Ello se puede observar en el siguiente párrafo, donde la autora recurre

[290] *Íbid.*, p. 43.

a la hipérbole de clara influencia garciamarquiana, por el sentido mágico que presentan los sucesos que surgen de una realidad que se escapa de la lógica:

> Se exploraron con la lengua todos los recovecos de sus cuerpos hasta que la lluvia interior los mojó enteros, inundó el cuarto y salió a la calle y los vecinos inventaron pequeñas embarcaciones para salvar sus cosas y los niños somnolientos arrancaban hojas de importantes documentos para hacer barquitos y los serios y amargados nadaron vertiginosamente y las hipocondríacas bailaron desnudas con el agua hasta la cintura, y los curas corrieron a reconocer a sus hijos y a pedir la mano de las muchachas deshonradas a los desconcertados padres que no entendían por qué lo hacían a esa hora y con la sotana toda pegajosa, y el olor de las panaderías abiertas al amanecer. Los ancianos se despertaron con insospechadas erecciones y las viejitas se desvistieron a las apuradas para contestar sus reclamos, sin avergonzarse por sus pellejos marchitos cantado a grito pelado "cuando calienta el soooooool aquí en la plaaaaya...", retozaron como chicuelas descubriendo casi al final de sus vidas al impetuoso amante que durante cincuenta años jamás les dio el placer de esa madrugada.[291]

El último cuento erótico de la obra se diferencia en su totalidad de todos los anteriores. En él, se nos presenta a un hombre que se convierte en travesti después de volver de su trabajo en la oficina y sueña con un amor masculino irrealizable mientras se viste de mujer. Pero Chiquita Barreto sorprende al lector cuando revela que este hombre está casado con una mujer y deja el cuento abierto cuando ella le informa que Jorge, el hombre con el que había soñado, le ha pedido que le devuelva una llamada telefónica. Como se observa, en este cuento se rompe la temática y la línea temática habitual de la

[291] *Íbid*., p. 72.

autora, porque penetra en el mundo del hombre cuyos verdaderos sentimientos son femeninos, lo que es otra forma de agredir a la institución moral social.

Chiquita Barreto pone al descubierto a sus personajes, les da personalidad propia y revela a lo largo del relato sus emociones y su sensualidad. Utiliza una composición *in crescendo*, como la denomina Gloria Rubin en el prólogo de la obra[292], porque la narración va elevándose hasta alcanzar un clímax final. Son relatos muy breves, lo que no es antónimo de falta de intensidad en las descripciones y las escenas van subiendo de tono conforme a los cambios físicos que ocurren en el organismo y en la mente de cada personaje a medida que discurre el relato. El lenguaje del género erótico permite que el autor cree un discurso poético cargado de metáforas y de procedimientos retóricos, lo que también ocurre en esta obra ("Sus pies. Esa envoltura mágica"[293]). Y si su primera obra respondía a una temática tradicional en las escritoras paraguayas, aunque ya revelaba sus buenas dotes narrativas, por medio de *Con el alma en pena* irrumpe en un género nuevo sin precedentes en la literatura paraguaya. Así, Chiquita Barreto rompe el tabú que significaba escribir relatos eróticos en su país y se debe de considerar como la iniciadora de este género.

Delirios y certezas.

Continuidad de la temática feminista.

En 1995, la autora vuelve a la temática feminista de su primer libro con un libro de cuentos titulado *Delirios y*

---

[292] *Íbid.*, p. 8.
[293] *Íbid.*, p. 49.

certezas[294]. Posiblemente, la publicación de este libro es un hecho nuevo en el país porque se puede considerar a la editorial como la primera que publica literatura, que no surge de Asunción. Se trata de Torales Kennedy & Asoc. Publicaciones y tiene su sede en la ciudad de Coronel Oviedo, departamento de Caaguazú donde vive la autora, quien ha colaborado en su creación. De esta forma, por primera vez en la historia de la literatura paraguaya, se produce una descentralización editorial, acontecimiento que ha de tener una gran importancia en el futuro, teniendo en cuenta que la centralización de la cultura es uno de las causas del escaso progreso intelectual del país.

En los cuentos de este libro vuelve a reclamar de nuevo la libertad de sentimientos de la mujer, y se centra en distintas situaciones de la vida paraguaya donde es víctima de las costumbres ancestrales y patriarcales: el amor insatisfecho por imposición familiar, la violación, la educación recibida, la orfandad de la niña, la imposibilidad de igualdad de oportunidades en el trabajo y en el acceso a la vida pública, y la violencia que el varón ejerce.

En **La niña del violín** la protagonista es una criada que lleva veinte años viviendo con una familia porque le pagan y vive bien, a pesar del rencor que guarda a su patrona por haberle hecho perder a un amante que sin identidad y sin voz viene a visitarla por las noches. Ella queda embarazada y la familia la protege hasta cuando tiene la niña, que acaba convirtiéndose en una virtuosa del violín. Finalmente, la mujer muere cuando escucha el concierto de su hija. Pero el misterio

[294]Chiquita BARRETO: *Delirios y certezas*. Coronel Oviedo, Torales Kennedy & Asoc. Publicaciones, 1995.

está presente en el relato porque no se comprende la afición de la niña al violín: resulta que en las noches de amor el hombre le pronunciaba la palabra stradivarius a la mujer. Se trata de un cuento que busca la belleza temática y de contenido, para reivindicar el amor en libertad de la mujer que venza cualquier inconveniente.

Chiquita Barreto vuelve a tratar el tema del matrimonio de la joven con un hombre mucho más mayor que ella en **Jaque mate**. Pero esta vez inculpa a la mujer que lo hace porque piensa que el marido morirá pronto y podrá heredar sus bienes. Sin embargo, la protagonista se confiesa ante un sacerdote de sus actos porque el marido no muere. Finalmente y con ironía, es ella la que fallece en un accidente con su amante, y es el viejo esposo quien celebra el entierro de su esposa. En este cuento la autora combina la narración en tercera persona con el monólogo en primera en la confesión, enlazando ambas sin transición. Además, reincide en guardar una sorpresa final cuando el viudo decide casarse de nuevo, esta vez con la hermana menor de la difunta.

También trata el tema de la violación a la mujer en **Querida Elsa**. La protagonista, después de la violación que sufre, rompe las cartas de amor que ella misma se había escrito y decide liberarse del peso de los hombres. Y la falta de oportunidades de la mujer que decide estudiar después de casada para lograr su identidad es el tema de **Un lindo nombre**, donde hay una denuncia del espacio de silencio que rodea a la mujer casada, sobre todo cuando los hijos son mayores y deciden ser independientes.

En lo oscuro trata sobre la orfandad. Unas monjas recogen una niña abandonada, que irónicamente la autora llama María Pía, a la que sólo enseñan a leer y escribir, y su labor cuando crece consiste en dedicarse a la cocina del convento. Pero ella se dedica a bordar ajuares para novias, lo que le da una gran fama, y acaba teniendo cuatro hijas. De esta forma, la autora defiende la vida libre de la mujer, no sometida a ninguna disciplina moral. Otros cuentos como **Me eligió a mí (a Nimia)** y **La pruebera** son historias de mujeres comprometidas con el ambiente social en que viven, lleno de violencia y de incomprensión entre las gentes. **Única decisión** trata el tema de la mujer que rompe con el papel hogareño que le asigna la sociedad. En él, la autora critica la educación recibida de niña, la falta de elección de lo que quiere llegar a ser en su vida, la violencia sexual del marido, y la abulia de la vida de casada. Ella cree tener ochocientos años cuando aún es joven, hasta que decide romper con el mundo en que vive y el marido acaba asesinándola por ello. El uso de la elipsis permite que la resolución final del conflicto sea sorprendente, porque toda la narración es en primera persona, mientras que el desenlace lo es en tercera, cuando se relata el asesinato que el marido comete.

La crítica al tiempo perdido por la mujer a causa de la imposición del matrimonio también es el tema de **Catarsis**, donde la narradora-protagonista llega a abandonar sus estudios porque su marido es un buen profesional y pertenece a una familia acomodada. Pero la posible felicidad termina cuando descubre que su marido ha dejado de interesarse por ella, y tiene ahora una amante, por lo que abandona su hogar para comenzar una vida

independiente poniendo un anuncio en el que se ofrece como lectora de gente solitaria. De esta forma, la autora denuncia la soledad de la mujer casada y la necesidad de romper con el mundo en que se vive cuando se ha perdido cualquier posibilidad de realizarse como persona y llegar a ser feliz.

Chiquita Barreto vuelve a valerse de la narración de sueños para expresar los temores de los personajes. En **Medianoche**, la protagonista y la patrona que la protege acaban teniendo el mismo sueño, donde ambas se convierten en diminutas costillas moradas. Así, el sueño permite que este cuento adquiera connotaciones simbólicas: la costilla remite al dicho de que la mujer es "la costilla de Adán", y el color morado, como símbolo de sufrimiento, revela el carácter que presenta el papel de la mujer en la sociedad a lo largo de la historia. El modo narrativo de la confesión dirigida a un narratario aparece en **Juan Laguna**, donde la narradora-protagonista recuerda su relación amorosa y sexual con el hombre del título del cuento durante dos semanas, quien resulta ser un guerrillero al que han matado los militares, capitaneados por un coronel que es su propio padre. Finalmente, el cuento termina con carcajadas porque la narradora ha sido internada en un psiquiátrico por este hecho.

Hay algunos cuentos de protagonista masculino. **La guitarra** es la historia de Manuel Barrientos, un guitarrista, y es un canto a la amistad fiel. Y con trasfondo de música también es **De golpe y porrazo**, donde tres amigos que forman un grupo musical acaban matándose entre ellos por desavenencias absurdas.

A diferencia de los anteriores, **Insomnio (a Luli)** está narrado en segunda persona porque es una confesión de una hombre a su amada después de haberse vuelto loco de insomnio desde que vio los archivos del terror una vez caída la dictadura. Es otro relato sobre la violencia porque a lo largo de la narración el protagonista recuerda la violación que sufrió cuando estuvo en la cárcel, lo que es la causa esencial de su locura.

Espanto narra la transformación de un niño y cómo después de perder el miedo de la infancia, el terror sigue formando parte de su vida a medida que va creciendo, porque ha de trabajar en los duros yerbales del Alto Paraná para poder subsistir. **De puro susto** es la descripción de una muerte que se anuncia desde el principio, y de cómo los sueños se desvanecen cuando las dificultades surgen. En **De-lirios** vuelve a tratar el tema de la violencia política irracional, que prohíbe cualquier ilusión de libertad.

Los cuentos de *Delirios y certezas* suelen comenzar con una descripción de la situación y del pasado del protagonista y a continuación se narra el conflicto para reservar un final de liberación o de sorpresa. Todos se dividen en tres partes que se corresponden con esta estructura. A veces utiliza una escritura enumerativa que califica la situación del protagonista. Y en el cuento titulado **Re-cuerdos queridos**, se utiliza la fórmula del atestado de denuncia judicial, donde la narradora, después de ofrecer sus datos personales, entra en la narración con una escritura manuscrita llena de faltas de ortografía, entre las que destaca el uso de la grafía *k* por la *c*. La mujer está declarando en comisaría porque ha matado a un

conjunto de personas para consolarse de su penosa situación personal. Sin embargo, la tonalidad de los cuentos es reivindicativa, y surge del discurso de los seres condenados a una situación de marginación, sean mujeres casadas o despreciadas por los varones, u hombres que sufren su propia educación o la dura realidad social. Chiquita Barreto explota el discurso de los vencidos, de los seres que ocupan un lugar secundario en la sociedad como las mujeres, reivindicando el derecho a la vida y a la libertad del ser humano, y en el caso del sexo femenino, de la libertad de elección personal en todos los ámbitos de la sociedad. La reivindicación no adquiere una índole universal, aun partiendo de la temática paraguaya, por la simple defensa de la libertad femenina como motivo recurrente de la mayor parte de sus relatos.

2.2.9. EL CUENTO FEMINISTA DE DELFINA ACOSTA.

Delfina Acosta nace en 1956 y pertenece, por tanto, a la última generación de escritores jóvenes del Paraguay. Aunque publica varias obras poéticas, cargadas de intimismo, como narradora aparece en la antología de Guido Rodríguez Alcalá y María Elena Villagra de 1992. Ha publicado su primera obra narrativa, y hasta la fecha única, en 1995: el libro de cuentos titulado *El viaje*[295]. Se trata una antología personal de sus doce cuentos premiados, que revela que es una de las promesas más firmes de la literatura paraguaya actual.

Es una autora que trabaja y corrige con rigor sus relatos. Cuida mucho su escritura, buscando la perfección porque le gusta que sus resultados sean los que ella considera más aceptables. Trata de construir unas narraciones que sean dinámicas y que al mismo tiempo pongan en cuestión las tradiciones que, por costumbre ancestral, se han concebido como destinadas exclusivamente de la mujer, siguiendo el tema feminista común de las narradoras paraguayas actuales. Sabe utilizar la ironía como solución narrativa de este tipo de crítica, aunque a veces la sonrisa que provocan sus relatos cae en la tristeza porque revela cómo se han mantenido las lacras sociales en la sociedad paraguaya. Así, sus cuentos se convierten en una denuncia de esta situación.

Aunque abunda la adjetivación por influencia de su poesía, traza con coherencia una historia perfectamente lograda. Delfina Acosta suele reproducir una vida frustrada, en la que se revela la fuerza de los deseos ocultos insatisfechos. Sus

personajes suelen ser mujeres maduras que se acercan a la ancianidad, que ven cómo su existencia llena de frustración ha transcurrido entre la banalidad de la costumbre y el anhelo no conseguido.

En este sentido, la protagonista de **Amalia busca novio** es una mujer de sesenta años que espera aún encontrar un hombre apasionado que la haga feliz, a pesar de su edad. Así, la narración presenta un predominio de verbos en tiempo condicional con valor de futuro que permiten la expresión de sus anhelos de felicidad. Sin embargo, ello sirve para que surja el recuerdo del pasado, la evocación de un viejo amor. El sueño es la única solución de encontrar un hombre del que enamorarse.

En **El cuervo**, Delfina Acosta adopta una perspectiva alegórica. La narradora-protagonista revela su amor imposible por un hombre norteamericano, el señor Bradbury, y ambos son una paloma y un cuervo respectivamente, que no pueden besarse por tener sus picos incompatibles para ello. Pero a pesar de las dificultades, la pareja huye ante el estupor de la madre. De esta forma, Delfina Acosta construye una alegoría sobre la posibilidad del amor que en principio presenta dificultades para consumarse.

En los cuentos de Delfina Acosta, la familia es una traba para la libertad de la mujer. En **La tía**, una mujer impide que su sobrina estudie teatro, que trabaje, cerrándole los pasos para que adquiera su independencia. La tía suele acomplejarla y desea que se dedique solamente a las labores del hogar, pero también impide su matrimonio con el señor Octavio. Así, la

---

[295]Delfina ACOSTA: *El viaje*. Asunción, Editorial Don Bosco, 1995

protagonista recuerda diez años después que fue su tía quien al final de enamoró de un hombre, aunque él no la amaba. Entonces el papel de los personajes se invierte, y es la tía quien enferma de amor imposible hasta que muere. El cuento parece concluir con la moraleja de que es necesario permitir la libertad de elección amorosa para poder gozar de la vida, y no impedir su consumación.

Posiblemente **Vestido de novia** sea el mejor cuento de *El viaje*. Es la paródica historia de dos mujeres solteronas ya maduras, que se ufanan de haber permanecido vírgenes y de dedicarse solamente a la confección de vestidos de novia para otras. La autora denomina incluso Celestina a una de ellas, para intensificar su carácter. Y como venganza, ambas pinchan con los alfileres a las novias cuando se prueban los vestidos de novia que ellas cosen. El sarcasmo hacia la cerrada mentalidad de la solterona aún es mayor cuando al final la que narra afirma que sabe que llegarán a cumplir cien años y seguirán cosiendo con ilusión vestidos de novia para las demás, pero que nunca se casarán porque son demasiado honradas para hacerlo, e incluso desea que cuando mueran las metan en dos cajones con vestidos blancos. Así, Delfina Acosta parodia el puritanismo femenino tradicional y hace ver que siguiendo sus dogmas se acaba perdiendo la oportunidad de gozar de vivir.

Tarde de domingo es un cuento que se sitúa en un ambiente de decadencia, donde al final resulta que todos los personajes son fantasmas. Y en **Tributo de sangre** los personajes son gentes sencillas, víctimas del vampirismo del dictador. El narrador de este cuento asume la voz colectiva de los agraviados por el régimen del tirano, que se ha apropiado de cuantos bienes

materiales ha podido, porque el latrocinio es su único objetivo. Así, Delfina Acosta critica la ideología autoritaria que destruye cualquier expresión de libertad, porque para el narrador la dictadura es como una violación en la que la víctima es el pueblo llano.

Uno de los cuentos que no se caracteriza por su tema femenino es el que da título al libro, **El viaje**. Es un relato donde se oponen el mundo de la infancia y el de la senilidad, y la contemplación de un niño provoca el recuerdo de lo vivido. La narración es el discurrir patético de un anciano hacia la muerte. La vida es efímera, y la del hombre corriente no suele deparar grandes experiencias, y el fracaso acaba triunfando sobre lo placentero.

La hiedra tiene forma de diario donde se indican las fechas en que suceden los acontecimientos narrados. En realidad es el manuscrito de una demente, en el que incluso figuran acotaciones que dejan algunos párrafos abiertos porque la letra llega a ser confusa. El relato es una alegoría de la inexorabilidad del tiempo, que como una hiedra va destruyendo todo lo que encuentra a su paso. La protagonista está en tratamiento psiquiátrico e intenta en todo momento demostrar que no está loca. La hiedra es el mal que provoca la frustración y el no conseguir satisfacer los deseos para el futuro, lo que va haciendo degenerar hasta la locura.

También está escrito en primera persona **Vaya y pase, América**. En él la autora revela las dos caras de la conquista de América: la del indio y la del conquistador que ha escrito la historia oficial. Desde el principio el narrador advierte que lo que va a contar a su interlocutor ausente no es ficción,

porque frente a Colón existió la leyenda del indio que permitió que se le comprara. La visión de la conquista es la de un negocio, y el relato se convierte en una alegoría de la explotación que ha sufrido América por las grandes potencias coloniales a lo largo de su historia. El indio, la única víctima de la colonización, ha reaccionado siempre con mansedumbre ante el negocio que se ha realizado con el territorio donde nació, por lo que acabó "cerrando sus tolderías" (p. 49). El último párrafo del cuento descubre metafóricamente la transculturación del indio americano:

> Aunque te cueste creerlo, Jacinta, aunque te cueste creerlo, él [el indio] ya domina el castellano y el inglés, desprecia a Bach, lee a veces a Hemingway y opina sobre los instrumentos de viento. Pero, pobre indio, ¡tanta América en los bolsillos para venir a vender espejitos en la niebla![296]

La más bella historia de amor pretende combatir los prejuicios de la gente que ve imposible la amistad intemporal, sin distinciones de edad. Es la historia de la relación entre un anciano que camina con el apoyo de un bastón y una adolescente, que la familia impide recluyendo al hombre en un hospicio y a la joven en una guardería infantil. El amor permite la recuperación de la felicidad del mundo de la adolescencia aunque la edad sea otra distinta.

Además de por las metáforas, los relatos de Delfina Acosta destacan por su cromatismo, con aparición de nombres de plantas y con descripciones breves pero detalladas. Apenas hay diálogos y generalmente el narrador es omnisciente. Pero lo que más destaca de sus cuentos es el perfecto uso de lo burlesco y de

---

[296] *Íbid.*, p. 49.

la parodia, como medios para ridiculizar las mentalidades cerradas que han dejado transcurrir el tiempo aun a costa de su propia felicidad. Los cuentos de Delfina Acosta son muestras de la rebeldía contra lo tradicional que se está manifestando en la actual narrativa paraguaya.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

2.2.10. MILIA GAYOSO: LA IRRUPCIÓN LITERARIA DE JÓVENES ESCRITORAS.

Milia Gayoso (1962) es la escritora más importante, sobre todo por poseer una obra de cierta densidad, de los autores que nacieron a partir de 1960. Junto a autoras como Delfina Acosta y Mabel Pedrozo forma parte del grupo generacional que ha comenzado a publicar sus obras a partir de la década de los noventa. Milia Gayoso, por otra parte, es la autora de esta generación que más obras ha publicado -cuatro libros de cuentos hasta 1996- lo que permite pensar en que su labor literaria ha de ser muy fecunda.

Aunque ya era conocida por sus artículos periodísticos, y por haber obtenido premios literarios por algunos de sus cuentos, Guido Rodríguez Alcalá y María Elena Villagra seleccionaron dos de sus cuentos para incluirlos en la antología colectiva *Narrativa paraguaya (1980-1990)*. La producción cuentística de Milia Gayoso, editada hasta 1995, se compone de tres libros, titulados por orden cronológico *Ronda en las olas* (1990), *Un sueño en la ventana* (1991) y *El peldaño gris* (1995). En ellos aborda distintas problemáticas de seres desvalidos y marginados sociales.

En sus colaboraciones periodísticas en el suplemento femenino del diario *Hoy* escribe por lo general crónicas costumbristas en que la protagonista suele ser una mujer. Tanto en ellas como en sus cuentos, Milia Gayoso se inspira en la realidad y en el sufrimiento de sus conciudadanos de los que extrae la verdad de la calle que suele ocultarse a los ojos de la sociedad. Sus protagonistas son seres que sufren: mujeres atormentadas y marginadas por el machismo de sus parejas

masculinas, hombres que viven en la mendicidad, dementes, y niños que enfrentan su pensamiento y sus sentimientos al incomprensible mundo de los mayores. De ellos extrae una anécdota trivial y la vuelve transcendente; describe un hecho doloroso e invita a convivir al lector con la intranquilidad de un mundo donde no todo es alegría y seres triunfadores. La tristeza de una chipera[297] que vive en ella habitualmente transmite un dolor especial al lector que no advierte a diario que existen personajes en el mundo que no tienen la tranquilidad de la vida cómoda y aburguesada.

Milia Gayoso parte de estos personajes marginados y sufridores para retratar de forma coral las injusticias y las dificultades de la vida humana. En este sentido, Nila López afirma con acierto sobre el fondo social de los cuentos de Gayoso que "no es una realidad que se expresa porque sí, encerrándose en la anécdota" y añade que "no es la realidad como es, sino su propia sustancia, la escondida, la que está detrás de la parte adjetiva de los fenómenos cotidianos, que de tanto transitarlos, ya no los percibimos, hijos como somos de hábitos y rutinas aprendidas"[298]. Los seres de los cuentos de Milia Gayoso no encuentran la salida de la condena que les ha impuesto su destino y los sueños son una escapatoria de la realidad hostil, en la que discurre entre la felicidad y la violencia. Pero a veces son una premonición del destino fatal,

---

[297]Mujer que vende *chipa*, el pan paraguayo de harina de maíz que tiene forma de rosca. Ildefonso A. Bermejo define el chipa de la siguiente forma: "Nombre que los paraguayos al pan que ellos fabrican, confeccionado con harina de mandioca, leche, huevo y queso, alimento sustancioso, inventado por los misioneros jesuitas cuando carecían de harina de trigo, y al cual han dado la preferencia los hijos del país por encontrarle más gustoso a su paladar". Ildefonso A. BERMEJO: *Vida paraguaya en tiempos del viejo López*. Buenos Aires, Eudeba, 1973, p. 103.

[298]Nila LÓPEZ: Prólogo de Milia GAYOSO: *Ronda en las olas*. Asunción, Intercontinental Editora / Ñanduti Vive, 1990, p. 6.

razón por la que los personajes se encuentran atrapados incluso por la fantasía. Así pues, los protagonistas son antihéroes urbanos, al centrarse el espacio de los relatos generalmente en la ciudad de Asunción o de Villa Hayes, que dejan testimonio en imágenes subjetivas del mundo subterráneo que se esconde bajo la cara superficial del gran teatro del mundo, parafraseando a Calderón.

La temática de los relatos impone un estilo poético, pero al mismo tiempo exige un lenguaje depurado de artificios retóricos para centrarse en el mensaje del texto. La autora combina con destreza el registro literario con el coloquial y la variedad de recursos literarios: alterna los estilos directo, indirecto e indirecto narrativizado según la conveniencia de adecuación del discurso al personaje que narra; emplea el guaraní y el castellano coloquial de Asunción mezclándolos entre el discurso poético intensificado por las metáforas; a veces ironiza mientras en otras ocasiones gradúa el dramatismo para concentrarlo al final del relato; sabe unificar el lirismo descriptivo y la virtualidad del discurso directo; introduce con acierto la elipsis y la síntesis del discurso y en pocas líneas puede ofrecer el relato de toda una vida; armoniza el conjunto de los relatos conforme a diversos puntos de vista empleando las tres voces gramaticales; y alterna el discurso largo y con escasas pausas, que aparece sobre todo al principio de los relatos, con la fuerza de los párrafos breves y de las frases de escasas palabras, especialmente al final.

La escritura de Milia Gayoso mezcla la dureza de la temática, agudizada por ser narraciones en primera persona, con

la ternura de los actos de los personajes sin que los cuentos lleguen a ser de desigual calidad: el dramatismo no llega a la tragedia tremendista porque la autora revela una perspectiva final de esperanza y una mirada de simpatía hacia los protagonistas, aunque el relato acabe en tragedia, muerte, violencia o soledad. La brevedad de los cuentos no les resta intensidad; por el contrario, la concisión en la presentación de los acontecimientos hace que los relatos contengan una mayor fuerza en la gradación de los sentimientos de los personajes.

Los recuerdos de la infancia de la protagonista se entremezclan en algunos relatos, como en **Ronda en las olas**, localizado en Villa Hayes, donde nació, y los mitos paraguayos están en la mente de los personajes. En este sentido, la protagonista de **Buena noticia** conoce que está embarazada por la presencia junto a su ventana de un colibrí que canta, algo que indica una llegada inesperada o una carta amable. Incluso el realismo mágico aparece en alguno de sus relatos como **El aleteo de las mariposas**, donde el aleteo de las mariposas revela la proximidad de recibir una carta, y **Los manchones**, donde el oso de peluche tiene unas manchas lilas que desaparecen cuando muere la persona que lo ha regalado a la amada, y en su lugar aparecen otras de color marrón.

Podríamos dividir los relatos de la autora según el tipo de personaje, pero esta clasificación pecaría de simplista; los personajes son mujeres, ancianas, niños y hombres con minusvalías. Cabe, por tanto, responder con una tipología más completa que reproduzca además del carácter de los protagonistas, de la problemática expuesta. Se pueden tipificar los relatos de Milia Gayoso de la siguiente forma: a) de

problemática exclusivamente femenina, b) la soledad del anciano, especialmente si es mujer, c) la pobreza, d) el mundo de la infancia, y e) las desigualdades sociales. No obstante, esta clasificación es flexible porque aunque predomine un tema en un relato, aparecen fragmentos de otro tema intercalados.

Relatos femeninos.

Los relatos de problemática femenina tratan diversos temas exclusivos de la mujer y son la mayor parte de los que ha aparecen en sus obras. **En pedazos**[299] trata el problema del aborto, tomando la autora una clara posición de defensa de la vida, cuando presenta a una mujer, Herminia, que acude a una clínica a abortar y al final desiste de su propósito al comprobar la forma en que matan y quitan el feto. Y son los comentarios de otras personas y su propio remordimiento los que se lo impiden, porque la conciencia determina las decisiones finales de los seres humanos. En **Canciones sin sentido**[300] la protagonista se ve obligada a ser vagabunda porque la sociedad se aprovecha de su condición de mujer. La narradora es la hija de una mujer demente que vagaba por las calles cantándole canciones inentendibles a su pequeña. Ambas fueron separadas. La niña fue a parar a un hospicio y al crecer, la atormentaron los recuerdos y el deseo de encontrarla. A la madre se la explotaba, la violaron en la calle, y fruto de esta violación nació la hija que narra el cuento. A pesar de la supuesta demencia de la madre, ambas vivían muy felices antes de que las separaran. Así, la narradora guarda recuerdo de sus "canciones sin sentido".

---

[299]Milia GAYOSO: *Íbid*., pp. 10-11.
[300]*Íbid*. pp. 11-12.

En una imagen triste[301] tematiza la apariencia social que debe de tener la mujer, que le obliga a esconder sus sentimientos reales y sustituirlos por una máscara exterior, debido al rigor de la costumbre social. La protagonista se presenta de luto y con un rostro triste y lloroso en el entierro de su marido, pero en realidad ella se encuentra alegre porque la desaparición de su esposo le permite librarse de quien la ha oprimido durante mucho tiempo, argumento que también trató Chiquita Barreto.

Para ensayar sonrisas[302] es el monólogo que una mujer embarazada dirige a su futuro hijo, que expresa a la perfección el sentimiento de la mujer que está a punto de convertirse en madre, y que se siente ya como tal durante la gestación. En **Concierto de trinos para Melissa**[303] aborda el tema de la maternidad. Se centra en un soliloquio que dirige una madre a su hija recién nacida, donde aquélla muestra su incredulidad ante el prodigio de haber sido capaz de engendrar.

Los sentimientos impacientes y felices de la mujer estéril en el momento en que está a punto de conseguir la adopción de una niña es el tema de **El collar de perlas**[304]**,** donde el collar de perlas que la niña rompe cuando la protagonista la visita en el hogar de niños abandonados, y que es el objeto que más aprecia por ser un regalo de su amado, simboliza el sentimiento de la mujer dispuesta a todo por entregarse al papel de madre. El golpe moral que sufre la mujer cuando el marido le plantea separarse de ella porque ella es estéril, y el dolor que

---

[301] *Íbid.* pp. 13-14.
[302] *Íbid.*, pp. 33-34.
[303] *Íbid.*, pp. 55-57.
[304] *Íbid.,* pp. 37-38.

supone, mucho más agudo que cualquier dolor físico, es el tema de **El motivo**[305]. **Luces en el jardín**[306] presenta uno de los temas críticos de la realidad paraguaya: el abuso y el tráfico de las muchachas que proceden del ámbito rural. El relato muestra el impacto que produce en una joven campesina que llega a Asunción y en la estación de autobuses topa con una mujer pelirroja que le ofrece trabajo. Cree que va trabajar como criada doméstica, pero en realidad ha sido captada por una *madame*, por lo que acaba como prostituta contra su voluntad. En realidad ha acabado trabajando en una casa, con numerosos cuartos y lámparas de colores en el jardín en un tipo de servicio que no esperaba. En **Buena noticia**[307] una muchacha joven ha quedado embarazada y acoge el hecho con ilusión, a pesar de que será rechazada por la señora de la casa donde sirve y por el padre de la criatura.

El paso del tiempo en la vida sacrificada de la mujer es el tema de **Como una golondrina en el tejado**[308], donde una mujer ha visto pasar su vida sin que haya ocurrido nada porque se ha dedicado en exclusiva a cuidar de su padre y de sus hermanos, y luego de su marido e hijos; es decir, a las labores tradicionales para las que fue educada. La timidez de la mujer para expresar sus sentimientos amorosos es el de **Tomate**[309], y el desdén con el que trata un hombre joven a una muchacha aparece en **Como las flores de lapacho**[310]. En **La casa vacía**[311] Milia Gayoso presenta a la mujer y a sus hijos como víctimas de la

[305] *Íbid*., pp. 39-41.
[306] *Íbid*., pp. 35-36.
[307] *Íbid*., pp. 45-46.
[308] *Íbid*., pp. 49-50.
[309] *Íbid*., pp. 51-52.
[310] *Íbid*., pp. 53-54.

brutalidad de un marido violento y machista, pero en otros cuentos como **La diferencia**[312]**,** la protagonista muestra su ilusión por el amor al hombre, lo que es una solución a su propia vida mediocre.

Buena parte de los cuentos citados en el párrafo anterior revelan el espíritu de sacrificio que tiene una madre por sus hijos. Pero en **Con cara de payaso triste**[313] Milia Gayoso elige un personaje femenino marginal, una prostituta que se esfuerza todo lo posible para que su hija no ejerza el mismo oficio cuando crezca. El miedo en que vive la mujer se refleja en dos cuentos que sobre todo se asemejan por el argumento, pero que se diferencian en el desenlace: **Marcadores de colores**[314] y **El mismo miedo**[315]. Ambos reflejan el miedo que siente una mujer cuando se encuentra sola en la ciudad, sea en el autobús o esperándolo en una parada, respectivamente. Pero mientras en el primero la tensión se desvanece cuando el miedo se resuelve con la amistad entre la protagonista y el hombre al que teme, el segundo culmina con la persecución del hombre al que cree sospechoso de haber violado a otra mujer que esperaba el autobús.

El suicidio de la mujer con problemas aparece en **Las campanillas me abrazarán**[316], un cuento donde la crueldad se mezcla en el discurso del narrador intradiegético, y en **Con sabor a muerte**[317] una mujer solitaria que llega a la demencia, asesina a su niño mezclando pastillas en la leche del biberón.

---

[311] *Un sueño en la ventana*, pp. 21-22.
[312] *Íbid.*, pp. 39-40.
[313] *Íbid.*, pp. 17-18.
[314] *Íbid.*, pp. 31-32.
[315] *Íbid.*, pp. 51-52.
[316] *Íbid.*, pp. 37-38.

La desesperación, el abandono y la soledad llevaron a la protagonista a esta decisión tremenda y extrema.

El temor también aparece como sentimiento que distingue al ser humano en **Los ruidos y las plantas**[318], donde lo inofensivo, como las plantas, puede convertirse en una obsesión terrorífica.

La soledad del anciano.

El tema de la soledad y de la desazón de la anciana tiene una relación directa con el anterior, pero hay que especificarlo porque incluye bastantes cuentos de las tres obras de relatos de Milia Gayoso. Los argumentos del mismo están narrados con bastante crudeza y dramatismo, pero siempre hay una esperanza y una mirada de complacencia y ternura hacia los personajes. La anciana se encuentra sola porque todos la han abandonado cuando ya no sirve para cuidar a la familia, ni para realizar los quehaceres domésticos, ni para el sexo.

Está muy oscuro en la pieza[319] retrata la soledad de una anciana que llama constantemente a su criada, y a pesar de que la subestima cuando la compara con su hija, es la única persona que la atiende, porque su hija la ha abandonado e incluso ha prohibido a los nietos que acudan a visitarla. En **Para espantar las sombras**[320]**,** Milia Gayoso retrata la soledad en que queda el anciano cuando ha muerto la persona con quien ha compartido toda su vida. El anciano mantiene un soliloquio dirigido a su esposa y amada que acaba de morir, en el que manifiesta que no sabe cómo afrontar la soledad en que van a quedar ambos después

[317] *Íbid*., pp. 55-56.
[318] *Íbid*., pp. 49-50.
[319] *Ronda en las olas*., pp. 15-16.
[320] *Íbid*., pp. 23-24.

del entierro. En algunos cuentos como **Tiene el corazón noble**[321], donde unos padres que adoptaron un niño hijo de prostituta se preparan porque este hijo se ha graduado en la universidad, muestra el miedo al desprecio de los hijos que sienten los mayores. **Un viernes de mañana**[322] presenta a una anciana que vive en la indigencia y sola, y que muere finalmente abandonada en su cuarto rodeada solamente por su gato, y en **La decisión**[323] una hija lleva a su madre anciana al asilo porque "estorba" su vida junto a su pareja, con todo el dramatismo que la situación ofrece. Y en **Noventa poemas**[324] presenta cómo el hombre se aprovecha del anciano contando la historia de la forma en que un sobrino usurpa la autoría de una novela y de un libro de poemas a su tía, ya anciana, y logra con ellos un gran éxito.

La soledad típica de los ancianos también puede afectar a la mujer joven, sobre todo cuando espera en vano la llegada de su amado en el relato **Un rato más**[325]. En **El panteón 87**[326], retomando el tema del hijo pródigo, la protagonista acude a visitar la tumba de su padre fallecido hace diez años, cuando ella era una bailarina famosa y no acudió ni a su encuentro cuando estaba moribundo ni a su entierro, lo que le supuso el rechazo de sus hermanos. El cuento supera el dramatismo de otros relatos de la autora porque mantiene la tensión que se produce entre la actitud egoísta que mantuvo la protagonista y la contrición que implora a sí misma cuando visita la tumba.

La pobreza.

---

[321] *Íbid.*, pp. 25-27.
[322] *Un sueño en la ventana*, pp. 19-20.
[323] *Íbid.*, pp. 27-28.
[324] *Íbid.*, pp. 29-30.
[325] *Íbid.*, pp. 45-46.
[326] *Íbid.*, pp. 69-70.

Milia Gayoso escribe sobre el tema de la pobreza fundamentalmente con el empleo del discurso directo del protagonista, generalmente femenino porque la mujer la sufre con mayor rigor por su consideración secundaria en la sociedad. Ya observamos que **Canciones sin sentido** presenta el contrasentido entre una sociedad que no admite la pobreza ni cuando el sentimiento humano prevalezca sobre ella. Dentro del tema de la pobreza, pero conectando con una de las principales preocupaciones de la autora, como es la del mundo infantil, el relato **Hace frío para cobrar**[327]**.** En él, se vislumbran las dificultades de un niño pobre que pide limosna en la calle en pleno invierno. Él se siente presionado por su madre y su padrastro, quienes lo castigan corporalmente si no lleva dinero a su casa. Una de esa noches, el pequeño -quien utiliza el peculiar lenguaje de los niños de la calle (el jopará) para comunicar su angustia- desea invertir el dinero recaudado en una hamburguesa, pero tiene miedo a los latigazos de su madre y prefiere no hacerlo. Frente al significado más extendido del término *cobrar*, Milia Gayoso juega con su sinonimia y busca su significado en la jerga popular, enriqueciendo el título del relato: *cobrar* es sinónimo de paliza en la jerga popular. El testimonio en primera persona intensifica el dramatismo al relato.

Una mujer duda entre entregarle sus hijos a una vendedora de refrescos o quedárselos para que sigan viviendo con su pobreza en **Mientras espera**[328], un relato que plantea la pregunta como conclusión, por lo que queda sin resolver el dilema de la

[327] *Ronda en las olas*, pp. 17-19.

protagonista. El padre que comienza a sentir cómo los hijos le van abandonando progresivamente a medida que llegan a ser adultos, es el tema de **Espéranos...**[329]. En **Guárdame el sol**[330], la pobreza impide la curación del hijo enfermo, y los padres empeñan todo lo que tiene para lograrlo pero ya no pueden pagar más para poder proseguir el tratamiento de fármacos del hijo porque han empeñado todos sus bienes. El mundo del demente callejero aparece en **Tres cuerpos en el asfalto**[331], donde un loco ve cómo todo el mundo le huye cuando camina por la calle. Como se observa, la autora recoge varias situaciones distintas de seres desamparados para abogar por la necesidad de mayor igualdad social.

El mundo de la infancia.

Milia Gayoso trata el mundo de la infancia con una intención: indagar en los pensamientos del niño y mostrar las diferencias de él con el mundo de los adultos, y así denunciar la incomprensión que éstos tienen de un universo que vivieron pero que no recuerdan. Reclama en los relatos de esta temática una mayor atención al niño que acabe con la distancia entre edades.

En **Ronda en las olas**[332] un niño acude a pescar con su padre, cerca de Villa Hayes. En un descuido desaparece con otro niño indígena y, finalmente, ambos son arrastrados por un remolino. El niño protagonista descubre la atracción que representa el vivir en medio de la naturaleza, como el niño indio, pero esta naturaleza cumple con el papel hostil que

---

[328] *Íbid.*, pp. 43-44.
[329] *Un sueño en la ventana*, pp. 15-16.
[330] *Íbid.*, pp. 25-26.
[331] *Íbid.*, pp. 63-64.

adquiere en la novela latinoamericana de principios de siglo. Hay en el cuento, por tanto, un reflejo de la dualidad que representa la naturaleza americana, de gozo y de destrucción. Por otra parte, la autora está defendiendo la hermandad entre los indios y otras razas en el país, y cómo para el niño el hombre no tiene color de piel.

En **Tus montecitos de callos**[333] un canillita[334] aspira a vender todos sus periódicos y a ganar en el futuro mucho dinero para que su madre deje de vender naranjas peladas en las calles de Asunción y abandone al hombre con el que vive y la maltrata. Milia Gayoso adapta el lenguaje del relato al registro coloquial que emplearía cualquier canillita de Asunción, lo que es una característica relevante del relato.

Y en **Un sueño en la ventana**[335] las ilusiones que una niña descubre a través de la ventana del autobús en el que acompaña a su madre para vender su mercancía en el mercado, se desvanecen cuando un automóvil la atropella y queda tendida en el suelo sin que pueda hacerse nada por su salvación. En **Su amiga preferida**[336] la niña es víctima del conflicto matrimonial de sus padres y queda desvalida cuando la madre abandona la casa, y en **El refugio**[337] la niña protagonista rechaza el mundo de las peleas de su padrastro con su madre y se refugia en el

---

[332]*Ronda en las olas*. pp. 21-22.
[333]*Íbid*., pp. pp. 31-32.
[334]Niño que vende periódicos en la calle. La palabra se emplea en Argentina, Paraguay y Uruguay, y significa literalmente "pierna flaca". Procede del apodo que por tal razón dio Florencio Sánchez al protagonista de su obra de teatro *Canillita* en 1904. El éxito de la obra hizo que pronto se aplicara el apodo a todos los chicos vendedores de periódicos. Cfr. Marcos A. MORÍÑIGO: *Diccionario del español de América*. Madrid, Anaya & Mario Muchnik, 1993, p. 113.
[335]*Un sueño en la ventana*, pp. 53-54.
[336]*Íbid*., pp. 57-58.
[337]*Íbid*., pp. 65-66.

baño como lugar donde se evade de unas situaciones desagradables que podrían traumatizarla.

Las desigualdades sociales.

El tema de las desigualdades sociales y de la injusticia suele reflejar las diferencias raciales o de clase social entre personas que, sin embargo, tienen inquietudes y sentimientos comunes que no las hace diferentes. Es el caso del indio y el niño de Asunción de **Ronda en las olas**, donde la diferencia de razas no impide que ambos jueguen juntos. En **Sólo la misma edad**[338] una muchacha revela las diferencias que existen entre ella, una empleada de hogar, y su "patronita", diferencias que atienden solamente al aspecto social y económico. La narración de la empleada contrapone en paralelo estas diferencias para intensificarlas, y frente al comportamiento necio de la patroncita, mostrar sus frustraciones y la injusticia social existente. Generalmente la crítica se dirige hacia las clases medias y altas de Asunción que dan empleo como criadas a mujeres humildes y pobres. Las gentes de la burguesía las desprecian siempre, mantienen las distancias con ellas, y las explotan aprovechándose de su condición. Las mujeres de alta posición de los relatos son cómplices del machismo de la sociedad paraguaya porque las oprimen, explotándolas explotan de igual forma que el hombre.

Este mismo machismo hace que la mujer de baja extracción social que emigra a Asunción para trabajar de criada, sufra la violación del joven de la casa porque el padre quiere comprobar la virilidad de su hijo, en **Nubia**[339]. El tema de la brutalidad

---

[338] *Ronda en las olas*, pp. 29-30.
[339] *Un sueño en la ventana*, pp. 41-42.

del hombre con sus semejantes aparece en el relato titulado **La injusticia**[340], donde un personaje mata a una persona que cree que está asaltando su casa y es condenado porque no tiene pruebas de que lo haya hecho en defensa de su familia. En este relato, Milia Gayoso revela en breves trazos que la justicia no tiene en cuenta los sentimientos personales profundos del hombre cuando se le condena. La injusticia también forma parte del orden natural de la existencia, y la naturaleza puede convertir en dolor lo que aparentemente se presenta como plácido, como ocurre en **La vuelta solitaria**[341], donde un muchacho contempla cómo su padre se ahoga en el río en un viaje a Asunción.

Tenía una remera amarilla[342] muestra el conflicto de conciencia de un hombre que ha atropellado a un niño y no le ha prestado socorro, lo que es presentar al hombre como un ser cruel e insensible con la sociedad que le rodea. La injusticia la puede cometer el ser humano por prejuzgar lo que desconoce, como ocurre en **Se cayó en la rendija**[343]**,** donde la señora de la casa acusa a la criada de haberle robado un anillo, lo que acaba con esta en prisión, cuando lo que ha ocurrido en realidad es que el anillo quedó en una rendija de la cama, donde no se podía encontrar fácilmente.

Algunos relatos incluyen a seres marginados por la naturaleza, personas con quienes la naturaleza ha cometido una gran injusticia al dejarlos minusválidos o con alguna

---

[340] *Ronda en las olas*, pp. 47-48.
[341] *Íbid*., pp. 59-60.
[342] *Íbid*., pp. 61-62.
[343] *Un sueño en la ventana*, pp. 61-62.

enfermedad. En **El aleteo de las mariposas**[344] una joven ciega se queda sola cuando su amado obtiene una beca y viaja a estudiar lejos; sin embargo, cuando ella está desesperada por su ausencia y el paso de los años, él vuelve y continúa la misma relación. La defensa del ciego, del minusválido por extensión, aún es más firme en **De nuevo la oscuridad**[345], donde el protagonista ciego ve cómo el mundo le es esquivo continuamente y no se siente útil, a pesar de haber culminado incluso sus estudios universitarios.

Una mujer narra su experiencia de matrimonio con un hombre que está a punto de perder la vista en **De tanto soñar**[346], experiencia en la que el varón decide acabar con una relación matrimonial perfecta cuando se encuentra bien, pero después de cuatro años vuelve a su casa y continúa siendo el mismo marido que antes. Como se observa en este cuento, Milia Gayoso vuelve a moralizar sobre el amor. Del cuento se desprende la idea de que saber perdonar permite que una relación amorosa pueda eternizarse.

El amor de la mujer a un hombre puede tomar forma en algún objeto concreto que permite evocarlo. En **Los manchones**[347] la protagonista posee un oso que su amado ganó para ella en el tiro de una feria y lo guarda incluso cuando muere, momento en que desaparecen las manchas lilas que tiene en su piel y en su lugar aparecen otras marrones que simbolizan el dolor que sufre la protagonista por la pérdida de su ser querido.

---

[344] *Íbid.*, pp. 13-14.
[345] *Íbid.*, pp. 33-34.
[346] *Íbid.*, pp. 43-44.
[347] *Íbid.*, pp. 67-68.

La autora juega con la intertextualidad en algunos relatos donde incluye versos de Bécquer ("Dios mío qué solos se quedan los muertos"), el título de Alejandro Casona *Prohibido suicidarse en primavera*, y con unos versos del séptimo poema de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* de Pablo Neruda, que aparece en **Un rato más**.

El peldaño gris.

Con su tercera obra de cuentos, *El peldaño gris*, Milia Gayoso logra consumarse como gran narradora de cuentos. En ella, la autora parece aproximarse a la construcción de una novela, porque aprovecha el espacio de la casa que tiene en la puerta un peldaño gris como hilo unificador de todos los relatos. El espacio de la casa de inquilinos se constituye en símbolo del mundo, por el que van discurriendo las vidas de las personas. Todos los personajes que ven pasar sus vidas en las habitaciones de la casa dan cuenta de sus frustraciones y de sus problemas, denominador común de los cuentos de esta autora. El narrador actúa como enlace entre el pasado de los personajes y el presente en que viven. Estos personajes son vidas que han caído en la mediocridad sin haber encontrado el modo de salir de ella, y por otra parte suelen carecer de aceptables recursos económicos, porque generalmente son jubilados, trabajadores a domicilio o de oficios poco cualificados. El único personaje que reaparece en algunos cuentos es doña Dominga, la dueña de la casa, quien desempeña una función circunstancial. Así, la casa de inquilinos es un elemento que unifica las historias en un universo de pobreza y mediocridad, y el título de la obra es el símbolo de ello.

Existe también otro hilo de unión entre los relatos de la obra: la niña del cuento **El peldaño gris**. Ella decide suicidarse –de nuevo la autora muestra su preocupación por la infancia– para dejar de sufrir. En realidad, la niña de once años aparentaba ser un muchachito al ir vestida con vaqueros desgastados, camisa a cuadros y llevar el pelo corto. El final queda abierto, porque no sabemos con certeza si murió o no. La encontraron al alba con los ojos abiertos y fijos en el techo; inerte. En realidad, no sabemos si llegó a suicidarse cuando intentaba que la atropellaran los coches y no lo conseguía; o sí.

La obra comienza con el cuento **La casa de los malvones** que es una descripción de la casa donde van a discurrir la mayor parte de los relatos. Es un edificio colonial, inmenso, con una fachada ruinosa que oculta la belleza interior del inmueble. Bajo la puerta se encuentra el peldaño gris en que solían sentarse los niños de los inquilinos. El narrador en tercera persona advierte que en cada habitación hay historias para contar, y localiza la acción antes de que derrumben la vivienda, porque allí va a construirse una autopista. La casa se convierte en el símbolo de una sociedad en decadencia, que se ve arrastrada a la desaparición por el paso del tiempo y el desarrollismo del país, hecho que revela la contradicción entre el mundo en expansión y en progreso y la marginalidad de unas personas estancadas en el tiempo.

Los temas del resto de los cuentos de la obra son variados, aunque siempre giren alrededor de la decadencia del mundo tradicional, entre el que se encuentran los oficios tradicionales del Paraguay. **Don Segundo** es la de un pasero -

hombre que con su barcaza transporta personas de un lado al otro del río, del Paraguay a la Argentina. Quizá lo más destacable del cuento es la pervivencia del realismo mágico, cuando de los troncos sin raíz de sauce llorón que le sirven para atar las barcas y de remos, brotan hojas verdes, certificando el carácter mágico de la zona de Villa Hayes, donde se desarrolla la acción. El elemento fantástico real también aparece en **Los pequeños gorros de muñecos**, donde la hija de la protagonista se salva de un atropello cuando misteriosamente alguien le pone unas alas que elevan a la hijita del asiento del carro donde la pasea la madre y se salva de morir.

La fatalidad se impone en el mundo de estos personajes. El humilde sastre protagonista de **Cervando** fue operado de una pierna cuando niño. En el relato se revive el momento cruel cuando fue atropellado por un auto que lo dejó inválido para toda la vida. Y cuando vuelve al hospital para que le quiten los puntos, sufre un balonazo y queda peor que estaba. Y la frustración hace que el personaje de **Las picaduras** sea una alcohólico que sueña que le pican media docena de alacranes negros.

La soledad reaparece como tema de algunos cuentos de esta obra, como **Navidad**, donde la narradora relata la historia de una niña que ha de pasar la Nochebuena completamente con una madre depresiva, y lejos de sus seres más queridos. Así, para ella es una fecha normal, sin la alegría que generalmente se invoca en esta fiesta. Así, los cuentos de Milia Gayoso oponen las vidas individuales llenas de problemas y de situaciones complejas con la costumbre social y lo establecido; frente a

los grandes hechos colectivos hay individualidades que transcurren por el mundo como almas en pena y que viven en completa soledad.

La fantasía permite que parezca real lo imaginado por los niños, y la diferencia de su pensamiento con la lógica de los adultos, es el tema de **El angelito de yeso**. La tristeza del niño cuando lo adopta otra familia, motivo que suele preocupar a la autora, es el de **Cuando despierte**. La adopción de niños ocupa la atención en **Elisa**, nombre de la protagonista que desea por todos los medios conocer a su verdadera madre. Los niños son víctimas de las decisiones de los adultos, quienes evalúan su situación con egoísmo cuando en realidad deberían de pensar en el niño, el verdadero afectado. Así, la autora se identifica más que en sus obras anteriores con los seres más indefensos de la sociedad; el niño, en este caso, es víctima de que el adulto no piense como él, y que, por tanto, no le permita opinar a la hora de tomar decisiones que le afectan, y que no acepta.

Los cuentos del recuerdo de amores lejanos y presentes, y el abandono que sufre la mujer por el esposo suelen ser temas de la vida corriente en Milia Gayoso. **Entre las seis y las siete** trata sobre la ilusión que produce la cita amorosa entre personas que incluso tienen hijos. Hemos visto que el adulterio es un motivo recurrente en algunas autoras paraguayas, como Chiquita Barreto, y no precisamente resulta condenado cuando la mujer casado se ha visto obligada anteriormente a aceptar como marido a un hombre no deseado, por imposición familiar. En general, las autoras más jóvenes, entre las que se encuentran Milia Gayoso, Barreto y Delfina Acosta, no desprecian moralmente el adulterio en sus cuentos, en cuanto significa el

logro de amor auténtico, frente al amor institucionalizado del matrimonio. La diferencia entre ellas y autoras de generaciones anteriores es que en los cuentos de las más jóvenes, el marido ha de aceptar la evidencia de la ausencia de amor por parte de su esposa.

El reencuentro de viejos amores aparece en **Vestida de negro**. **El último beso** es la historia de una hermosa amistad entre una niña, Namibia, y una mujer enferma de cáncer, Alejandra, que al final fallece. Después, Namibia percibe un beso enviado por ella en el momento de expirar. En realidad, la mujer ha sido descuidada por su marido.

Así, la mujer generalmente se presenta en los cuentos de Milia Gayoso como menospreciada por el hombre, víctima de su propia masculinidad. Es el tema recurrente, como podemos comprobar de buena parte de las autoras desde Josefina Pla. Y de la misma forma que en el tema del adulterio, la gran diferencia se encuentra en el tratamiento: a la rebeldía de las escritoras de generaciones anteriores, las más jóvenes añaden la aceptación de los actos socialmente rechazados incluso con optimismo en el futuro, a pesar de que algunos desenlaces sean trágicos. Milia Gayoso, por ejemplo, ve con confianza el futuro de la mujer, y a la tragedia de su situación, contrapone la reivindicación del marginado.

En **Los pequeños gorros de muñecos**, trabaja y ejerce a la vez de padre y de madre. Pero no todo son acusaciones al hombre: la mujer de **Me lo trajo cargado de naranjas** es incapaz de evolucionar y sigue lavando en su cántaro cuando ya tiene una pila para ello, porque el cántaro le permite evocar recuerdos felices. En él revive sus amores pasados, pues para

ella, el cántaro que rompe su nieto con el triciclo guarda el recuerdo de su esposo fallecido, por lo que su rotura supone desprenderse de su pasado feliz. El cántaro es uno de los símbolos de Milia Gayoso para representar el pasado. El adulterio es también el tema de **Madrugada**. El marido celoso asesina a su mujer y a su amante, después de que éstos consumen su relación sexual. La mujer vuelve a ser su víctima social: la protagonista de **Un lunar en la nariz** contempla como su empleadora se aprovecha de sus hijos económicamente, y ha de entregarle incluso su recién nacido. Ella revive su historia en el manicomio frente a su interlocutor, el doctor Giuseppe Merino, no cree la historia que le cuenta porque la considera una demente: es cierto que tuvo tres varones. De esta forma, Milia Gayoso trata de nuevo el tema de las mucamas que sirven en una casa y las dificultades que tienen para vivir su propio mundo. Pero quizá lo más interesante del relato es de nuevo el final abierto: la mujer evoca el pasado porque el médico tiene un lunar en la nariz, como lo tenía su niño. La pregunta surge en el lector: ¿el médico será su hijo?

La consideración de la mujer como objeto de uso para el hombre y el sometimiento a éste, se presenta con dramatismo más extremo en **La sombra**, cuento en el que la narradora se centra en las consecuencias psicológicas que acarrea la violación de la protagonista: consecuencias que persistirán durante toda su vida. De esta forma, cree siempre que una sombra la persigue, y sorprendentemente aparece al final la sombra de su perro que viene a saludarla. Otras veces, la mujer ha de esconder como un secreto sus anhelos y sus sueños desde que es joven, lo que sucede en **Ese martes de abril**, donde la protagonista no

manifiesta su amor a un joven porque su mejor amiga también lo desea.

La sorpresa juega también un papel importante en la resolución del cuento **El ponchito a rayas**, donde se reproduce la fiesta de los quince años que cumple una joven paraguaya, la protagonista, que siempre viste con un ponchito a rayas, lo que provoca la burla de sus amigas. Pero lo que ocurre es que ella oculta con el poncho su embarazo. De esta forma, la autora denuncia que lo más preciado para una mujer -según se desprende de las ideas de sus cuentos-, ser madre, ha de llegar a ser ocultado por hipocresía social, porque hay actos que están sometidos a rigidez moral para la mujer.

En **La persiana verde**, la autora trata desde un punto de vista humanitario el problema de la anciana a quien los hijos ingresan en un asilo, por lo que se siente abandonado por ellos. La vieja protagonista sale solamente del asilo un año después de haber ingresado en él, pero en una caja de madera después de muerta. La soledad de la anciana, que vive solamente acompañada por su gato, animal que anuncia su muerte, es tema también de **Un viernes por la mañana**, y en **La otra batalla** se describe la vida de un anciano vagabundo abandonado en una plaza, que espera la muerte desde que su compañero del banco de enfrente fallece.

Como antes hemos podido ver, los cuentos de Milia Gayoso suelen ser dramas humanos de gran realismo. La autora se centra en los personajes más desvalidos de la sociedad: los ancianos, los niños y las mujeres. De su sufrimiento construye relatos con los que pretende llamar la atención sobre la trágica situación de estas personas, de las vidas que pasan

inadvertidas por el mundo en progreso constante. Su estilo sencillo y el uso de un lenguaje accesible para el paraguayo medio permite que los relatos puedan ser leídos por cualquier tipo de público. Sin embargo, los detalles de hilaridad aislados en los cuentos permiten pensar en la habilidad que la autora tiene para construir sus relatos. Hace discurrir el espacio y el tiempo en forma de vaivén, lo que apoya su idea de que el hombre tiene una existencia efímera y de que durante su vida se enfrenta a la dureza, a la soledad y a la indiferencia de sus semejantes, de la que son víctimas todos los seres humanos[348].

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

[348]Como confirmación de sus tendencias estilísticas y temáticas aparece en 1996 su obra *Cuentos para tres mariposas*, conjunto de diecinueve cuentos agrupados en dos bloques titulados **Pedazos de mí** y **De los otros**, que se caracterizan por el tono lírico de la prosa.

2.2.11. EL INTIMISMO DE LOS CUENTOS DE SUSANA RIQUELME DE BISSO.

Susana Riquelme de Bisso es una escritora que ha publicado su primera obra narrativa individual en septiembre de 1995, la colección antológica de sus mejores cuentos titulada *Entre la cumbre y el abismo*. Miembro del Taller Cuento Breve, hecho que se descubre en los temas de algunos de sus cuentos, en su trayectoria literaria destaca el haber obtenido bastantes premios de concursos cuentísticos. También ha compuesto poemas, factor que ha dejado huellas en su prosa.

Los cuentos de *Entre la cumbre y el abismo* se adscriben a la corriente intimista femenina. La autora generalmente traza en ellos las palabras que pronuncia un personaje, que suele ser una mujer que descubre al exterior sus sentimientos más íntimos con la escritura. Las narradoras-protagonistas exponen su situación moral y psicológica y revelan circunstancias de inadaptación y, sobre todo, de soledad, que es la principal preocupación que constantemente transmiten.

El título de la obra y los de los cuentos están perfectamente elegidos y expresan con concreción el mundo que va a desarrollarse en el texto. Así, son personajes que se sitúan entre la alegría y la tristeza, entre el exterior y el interior, entre la cumbre y el abismo. La distancia que los separa es grande, pero en una circunstancia vital transcendente se vuelve insignificante. En esa distancia se sitúa el ser medio que deambula entre ambos polos, la cumbre y el abismo, y que presentan problemas universales como la tristeza y la alegría, además del principal de la soledad, como hemos citado. Estos seres medios, con cuya problemática se puede sentir

identificado el lector, especialmente si es una mujer adulta, revelan su *ego* profundo sin temor, y se escapan del silencio en que han vivido.

El libro se divide en dos partes. La primera, titulada **De la piel para afuera**, incluye veintiún cuentos, y la segunda, **De la piel para adentro**, nueve. Ambos títulos, genéricamente oximorónicos, revelan la oposición entre los dos tipos de discurso que predominan en los cuentos de cada una de ellas: en la primera responden a la incidencia de aspectos externos en la narradora-protagonista, mientras que los de la segunda son revelaciones que surgen del interior de la conciencia del personaje, verdaderos monólogos sobre la conciencia. Ambas partes quedan conectadas por el nexo de la revelación de los sentimientos íntimos.

La sugerente bipolaridad que ofrece el universo cuentístico de Susana Riquelme se observa también en la disposición estructural de los párrafos. Los del cuento **Afuera el verano** se presentan en alternancia paralela, donde uno comienza con la palabra *adentro* y otro con *afuera*. El primer adverbio hace referencia al espacio del interior de la casa, donde el tedio y la monotonía contrastan con la luz del esplendor del verano que conlleva el espacio exterior, y a la necesidad que tiene la protagonista de romper el espacio interior opresivo para abandonarlo por lo que parece inalcanzable fuera de los muros de la casa. El final del cuento es un resumen de la situación antitética:

> Afuera: La tibia noche de verano palpitando en los jardines, y una luna redonda y desinflada arribando el manto azul del cielo.
>
> Adentro: Yo, acurrucada en mi camita, ocultando mi rostro bajo la almohada, para no ver a los monstruos que comienzan a salir del

placard y se me acercan con sus rostros descarnados y sus larguísimas y afiladas uñas...

Afuera: El mundo.

Adentro: Una inmensa soledad que se trepa por las paredes, y se descuelga de los techos, y me atrapa, me ahoga, me aplasta contra el suelo. Que se devora mi breve y única niñez, y abre en mi corazón heridas que nunca podrán cicatrizar...[349]

Otros párrafos presentan una estructura anafórica, como el segundo y el tercero del cuento que da título al libro, que comienzan con la palabra *hoy*. Por otra parte, en el interior de los cuentos se oponen también el pasado, que generalmente suele sugerir un recuerdo alegre, y el presente, con todas sus circunstancias de desarraigo del personaje.

Los personajes que narran sus aflicciones se encuentran en un estado de degradación personal. La deshumanización del mundo los ha conducido a un estado de soledad, y desde la incomprensión e incomunicación que les rodea viven como fantasmas que evocan lo que fueron y lo que han llegado a ser. Los conflictos se encuentran en una fase sin solución, y a los personajes sólo les queda la palabra para desahogarse de la angustia en que viven. En consecuencia, la temática de los cuentos gira alrededor de mujeres que se encuentran solas o que sufren el aislamiento del mundo o el sufrimiento porque han perdido lo que anteriormente daba sentido a sus vidas (aunque algunos cuentos presentan un protagonista masculino, especialmente los escasos que tienen un narrador heterodiegético en tercera persona). El argumento a veces es el del marido que ha dejado de interesarse por la esposa, quien a su vez mantiene con los hijos una distancia generacional

difícilmente salvable, como **El fondo del olvido**; la destrucción del matrimonio por el tiempo en **El monstruo**; la ausencia o la muerte de seres queridos de la familia en **Esta tarde, tu ausencia**, **La sentencia** y **Expiación**; la locura, que puede ser consecuencia de la soledad, en **Después del final** y **De soledad**; la incomprensión del que vive en un mundo opresivo interior en **Afuera el verano**; las sensaciones que se producen después de la muerte en **Crisantemos blancos**; la premonición de la muerte cercana de un ser querido en **La espera**; el sueño que provoca el deseo de amor que rompa el aislamiento del mundo en **Una noche en un bar**; el hijo que sufre la separación egoísta de sus padres y acaba suicidándose en **Tres cartas**; el juego de comunicación por carta que sirve para desahogar a quienes la escriben en **Dos puntos de vista**; la adquisición de conciencia del paso del tiempo inalterable hacia la vejez en **El primero y el único**; la llegada progresiva de la muerte en **El viejo**; la evocación nostálgica de la niñez en **El mundo azul**; la progresiva destrucción hasta la muerte final en un ambiente solitario con seres fantasmagóricos en **Extraño romance** y **Atrapado**; la problemática de personas del mundo marginal, con la consiguiente incomprensión de la gente, como es el caso del delincuente que no encuentra trabajo, y acaba en prisión por cometer delitos continuamente en **Vorágine,** y el payaso de circo en **Esta noche no hay payaso**; y la maledicencia de las gentes por su excesiva moralidad en **Anastasia**. Los de la segunda parte de la obra giran alrededor de la problemática personal de la mujer que ve pasar el tiempo y que ha perdido las ilusiones de la juventud.

---

[349]Susana RIQUELME DE BISSO: *Entre la cumbre y el abismo*. Asunción, Arandurâ Editorial, 1995, p. 85.

En todos los cuentos se refleja un ambiente de tristeza. La autora dibuja los problemas de sus personajes y se detiene en los detalles que subrayan sus sentimientos. Hay una progresiva profundización en el interior de sus conciencias, pero siempre quedan explícitas las causas de la tristeza en que viven. De esta forma, Susana Riquelme construye textos sencillos, con un lenguaje versátil y lírico, pero sin retoricismos, adecuándose a la expresión necesaria del personaje. No abunda la adjetivación, aun siendo necesaria en ocasiones para expresar estados de ánimo, sino los verbos y los adverbios que reproducen sentimientos en un tiempo concreto, el de la escritura, incluso con el empleo de la interrogación retórica por irrupción directa del narrador:

> Lo visitaba todos los viernes. Era una promesa que se había hecho a sí misma, más que una promesa casi una compulsión, ya que tenía la impresión de que si faltaba un solo viernes, algo malo le ocurriría. Y así, llegaba todos los viernes hasta el panteón con el ramo de crisantemos blancos en las manos, que colocaba primorosamente en el florero de bronce. Luego se sentaba en un banco de piedras bajo la sombra espesa de los cipreses. Se sentía tan bien allí. Se respiraba tanta paz, era el único lugar donde sabía que nada malo podía ocurrirle. Y hablaba con él, desde luego. Le contaba todo lo que se le ocurría, sin el riesgo de que él le contestara con indiferencia, o tal vez hasta con burla. Era tan diferente a sus otros hijos.[350]

Los elementos de la naturaleza suelen tener importancia dentro del relato por su simbolismo. La autora asocia la lluvia o el frío a la tristeza que manifiesta la protagonista, como se observa desde el comienzo del primer cuento, **El fondo del olvido**:

> La tarde está fría ¿sabes? y lluviosa, si no estuvieras aquí conmigo, me sentiría triste y deprimida, como antes, como cuando te ponías a leer y leer y leer... y ya no me hablabas, ni me mirabas. Y yo me sentía tan sola, y el invierno me traspasaba hasta el alma.[351]

Otros cuentos donde se reiteran estos valores simbólicos son **La espera**, **La sentencia**, **Esta tarde, tu ausencia**, **Perdón** y **Amargura**. El estilo narrativo cae en la morosidad, casi no aparecen diálogos, pero la brevedad de las frases impide que el discurso caiga en el tedio. Son diálogos, en cambio, los cuentos **El mundo azul** y **El primero y el único**, pero la autora no elude expresar en su prosa todo el proceso en que se encuentra su personaje, aunque sea en una forma distinta a la de otros relatos.

En conclusión, Susana Riquelme aporta a la vertiente intimista femenina una obra que puede considerarse una de las expresiones más universales del mundo de la mujer que trata de escapar de la opresión social a la que se encuentra sometida por necesidades morales o de apariencia. Sus cuentos son una de las aportaciones más convincentes a la narrativa intimista paraguaya.

---

[350] Crisantemos blancos, *Íbid*., p. 15.
[351] *Íbid*., p. 15.

2.2.12. LOS CUENTOS DE LUCÍA MENDONÇA DE SPINZI.

Lucy Mendonça de Spinzi es una escritora nacida en Asunción en 1932 que ha cultivado con preferencia el teatro y la ficción breve. Se estableció en Areguá en 1971, la localidad que inmortalizó Gabriel Casaccia, donde reside en la actualidad. En narrativa, se integró en el Taller Cuento Breve y ha publicado en 1987 una obra de veintidós cuentos: *Tierra mansa y otros relatos*[352].

La mujer víctima de la brutalidad de los hombres es el tema más tratado por Lucy Mendonça en sus cuentos. En ocasiones, extiende el tema de la violencia a otros espectros de la sociedad, y, teniendo en cuenta que son relatos que se publican cuando se veía que la dictadura de Stroessner alcanzaba su final, se convierten en denuncia de la violencia del presente. La tristeza domina en los ambientes y en las acciones de los personajes, en atmósferas extrañas de lugares incómodos para la vida corriente. En el plano estilístico, los relatos presentan una variedad poco común en las escritoras paraguayas. Para su confección, emplea puntos de vista de la narración distintos que van desde la tercera persona a la primera, de la sucesión de diálogos, incluso polifónicos, al monólogo interior. La tonalidad sentimental y la heterogeneidad de registro de los cuentos también varía siempre conforme al estilo: la declaración dramática en estilo directo del joven del pueblo, cuya hermana es prostituta y decide defenderla frente a la oposición familiar de **Tranqui**, difiere del ritmo sosegado, poético y reflexivo del narrador más culto en primera

persona de **Cavilaciones**. En este cuento, la reflexión del protagonista discurre entre antítesis y frases breves y profundas, que le dan una dimensión de intelectualismo.

En la nota preliminar que incluye en esta obra, la autora valora sus cuentos como ensayos narrativos cuyos temas han sido inducidos por Hugo Rodríguez Alcalá en los trabajos del taller, en glosas de las lecturas realizadas en el mismo, y algunos inspirados en anécdotas familiares. **La trampa del maestro Piero** es una carta basada en la historia del maestro herrero que destaca por su brutalidad. Su mujer es la víctima indefensa de su carácter violento, y escribe la carta para revelar a Piero que le abandona por su discípulo, el joven Roque, más sensible a su condición femenina. Este argumento es muy común en las autoras del Taller Cuento Breve, porque procede de un ejercicio sugerido por su director, Hugo Rodríguez Alcalá. Se encuentra en **Carta a una amiga** de María Luisa Bosio, que aparece en *Imágenes*, posterior al de Lucy Mendonça. Mientras María Luisa Bosio centra el desarrollo del relato en la reacción hábil de la mujer, Lucy Mendonça, manejando con perfección las transiciones del estilo directo a la narración, se centra en la descripción de la brutalidad de Piero y el miedo de la mujer a las relaciones sexuales y cotidianas con el esposo.

Otro cuento que surge de los trabajos del Taller Cuento Breve es **Bonifacia**. Es la historia de una mujer pobre que mantienen los empleados de la oficina de una empresa de seguros. Ella vive de la caridad de los oficinistas, pero éstos le reprochan que siga explotada por el hombre con el que vive, quien se beneficia del dinero que recibe. No obstante, podemos

---

[352]Lucy MENDONÇA DE SPINZI: *Tierra mansa y otros cuentos*. Asunción, Criterio Ediciones, 1987.

clasificar el resto de los cuentos de *Tierra en mansa* en varias vertientes.

Cuentos sobre la injusticia social.

El sufrimiento de los pobres, sobre todo de las mujeres de baja condición social, es el tema de **Tendrán que aguantarme...** La historia está trazada como un testimonio directo de un personaje que trata de reafirmar su individualidad ante las imposiciones familiares, sobre todo de la madre.

El trato es la historia de un hombre que intenta salir de la pobreza. Hace un trato con la Virgen, a la que promete que, si gana en una suerte de quiniela popular, le dará la mitad de los beneficios, siendo el sacerdote quien le comunica la noticia de que lo ha conseguido. Ambos van a la ciudad a cobrarlo y vuelven con el dinero sin dar nada a nadie, solamente lo prometido a la Virgen. El protagonista enferma de tétano, y se salva porque hace otro pacto con la Virgen, quien le despoja de todo el dinero que le queda, motivo por el que ya no acudirá más a la iglesia.

La maledicencia también es blanco de la denuncia de Lucy Mendonça. En el último relato de la obra, **Te cuento como me lo contaron**, va narrando cómo un rumor se va extendiendo y acrecentando hasta acabar siendo distinto de la realidad que ha ocurrido, porque cada hombre recrea una nueva versión en la que se van agregando nuevos detalles inventados.

Algunos relatos de *Tierra mansa* tienen una estructura polifónica donde se alternan la voz de un narrador en tercera persona con el estilo directo que recoge otras voces colectivas. **Letanías lauretanas**, como su propio nombre indica, alterna el suceso de los personajes y la voz de las plañideras

que rezan ante el previsto desenlace de la muerte de Doña del Rosario. Pero entre la agonía del personaje discurre la historia de su hijo Sebastián, un luchador campesino que acaba siendo acribillado de tres disparos, y muere antes que la madre, quien en teoría está a punto de fallecer.

Los mensajeros, uno de los mejores textos de la obra, presenta una disposición textual parecida a la del cuento anterior. Sin embargo, más que una estructura polifónica, estamos ante la transcripción fonética de distintas voces que se suceden contiguas en distintos párrafos, sin solución de continuidad; recogen expresiones de distintos personajes, y a veces hay automatismo en la disposición de los pensamientos del protagonista y de las voces que le asaltan hasta hacerle imposible decidir por sí mismo. Lucy Mendonça ha aprovechado su habilidad para la construcción teatral en este relato, donde logra introducir directamente y sin apenas acotaciones las palabras de los personajes y las de la televisión. El tema es la denuncia de la indefensión que el hombre tiene de quien le pretende vender un producto o una ideología; de la despersonalización del hombre actual. El protagonista queda invadido por la excesiva publicidad del televisor, pero su drama particular se agranda cuando aparece en su casa un miembro de una secta cristiana que intenta convertirlo a su religión. Y ante la abrumadora sucesión de mensajes la única solución que el protagonista encuentra es el suicidio. Su propio nombre, Ulises, representa el del hombre que navega por el mundo sin encontrar una salida a su indefensión. En algunos momentos trata de recuperar sus propios sentimientos, pero no puede conseguirlo porque los mensajes externos que recibe le

impiden encontrar un minuto para reflexionar. Valga como ejemplo del estilo de este cuento el siguiente fragmento:

> -"Y la ingeniería genética está en condiciones de atrasar el reloj biológico hasta los trescientos años, afirman expertos reunidos en Congreso de..."
>
> "Qué horror", se dice Ulises Paredes.
>
> -... y Él vino a buscar a los que estaban extraviados porque según Juan; 6, versículo...
>
> -"...pero ya la muerte por hambre en Etiopía está disminuyendo en un porcentaje del..."
>
> -"¡Qué horror!", se repite. "¿De dónde sale tanta gente para morir?"
>
> -"Y el Premier Ruso habla de paz en las reuniones que se vienen realizando en..."
>
> -"Y yo que soñaba con la chica de al lado y le escribía versos. ¿Cómo eran? Ya no recuerdo", se esfuerza pero no puede rememorarlos.[353]

La ironía se observa sobre todo en las referencias de los textos al beaterío local. En **Por siempre** la narradora introduce en su discurso alguna exclamación como "¡Ave María Purísima!" cada dos o tres líneas. Este cuento destaca también porque se presenta como un texto continuo donde no hay puntos y aparte en los tres fragmentos que lo conforman.

Desencuentro es un cuento de tema amoroso: la ruptura de una pareja que se ama. Pero cada uno de los dos cree que el otro no lo sabe; lo que se descubre cuando se despiden porque él se marcha a los Estados Unidos a estudiar con una beca. Es la única vez que la autora se acerca al tema del amor, desde el punto de vista de que es una injusticia del azar no poder satisfacerlo.

---

[353] *Íbid.*, p. 93.

Como se observa, hay una mayor amplitud temática que en otras escritoras a la hora de tratar un mismo argumento. Son situaciones variadas, espacios sin un nombre concreto pero específicamente paraguayos en general, y temas que bajo el mismo denominador común, se presentan con personajes de condición social diversa.

Cuentos de la experiencia y de tema paraguayo.

Otros temas de los cuentos de *Tierra mansa* surgen de conversaciones familiares y de la experiencia vital. Es el caso de **Consuelo de las luces**, un relato donde aparece el mito y el pensamiento de las gentes del pueblo. En este cuento asoma la mejor escritura irónica de la autora, sobre todo en el momento en que comienza a enumerar imágenes de vírgenes y de santos y menciona a quién se dirigen los rezos de Consuelo. El final es esclarecedor: "todo ha cambiado. Pero la gente no cambió..." (p. 74).

De la propia experiencia ofrece la visión de su país en **Tierra mansa**, el relato que da título al libro. Enlazando con el tema de la injusticia, en él critica la pasividad de las gentes, incapaces de reaccionar ante la arbitrariedad de los poderosos e incluso ante las preocupaciones de los azares cotidianos. Denuncia el único deseo común del pueblo: enriquecerse para no trabajar y seguir dejando pasar los días en el tedio. Los siguientes párrafos ilustran el estado de pasividad de las gentes:

> El sueño de esta gente para sus hijos es que sean futbolistas. Sólo los tontos les buscan un oficio y los pretenciosos quieren para ellos un título para entrar en la administración pública y forrarse como dicen.

> Y yo ya le tomé gusto a esta vida. No se hace mal a nadie y nadie le molesta a uno. La cosa es acostumbrarse y después es fácil porque nadie le pide nada a nadie. Vegetar no es tan malo, después de todo, y si la tierra se empobrece y la gente se empobrece, para eso está el gobierno y si al gobierno no le importa, a mí tampoco...[354]

Lucy Mendonça hace ver que la pereza es endémica y reproduce el pensamiento colectivo como si estuviera individualizado, dejándolo como testimonio del sentir popular. Así, saber vivir para el pueblo es divertirse y no tratar de solucionar los problemas comunes, porque el curso de la historia, sobre todo de la política que ha creado pasividad, ha dejado inertes a los ciudadanos. El narrador exclama que ahora ya no se tienen cuartelazos como antes y por eso se vive tranquilo. Sin embargo, al final se descubre que el narrador es un viejo periodista que antes era muy activo, por lo que se le conocía con el apodo de "el tigre del periodismo", y que ha caído en la actualidad en la pasividad provocada por el régimen, la dictadura de Stroessner nunca directamente mencionada. A ella acusa Lucy Mendonça de ser la culpable del vacío individual de las gentes, de la esterilidad de energías y de la falta de ilusión general.

Areguá no ocupa mucho espacio en los cuentos. Solamente aparece en **Apuntes**, un relato donde retoma el mito de la tía Benjamina, un fantasma que sobrevive al tiempo y que figura en el imaginario colectivo popular. El protagonista acude a la casa donde ella se encuentra y a continuación desaparece Humberto, el amigo que le acompaña. La Guerra del Chaco aparece como fondo de **Parte militar**, donde se vislumbra la denuncia de

---

[354] *Íbid.*, p. 79.

la falta de piedad del ser humano que toma el servicio y la religión como formas deificadas de vida, y pierde a cambio la sensibilidad ante la diferencia de pensamiento y de actitudes.

Lucy Mendonça utiliza también argumentos que proceden de leyendas míticas paraguayas. **Plata Ybyguy** recoge una historia inspirada en el tema de los entierros de tesoros. Pero a diferencia de otras historias semejantes, la de este relato tiene la particularidad de que los billetes desenterrados no tienen valor en la actualidad, con la desilusión que ello representa para los que creían haberse enriquecido. De esta forma, la autora no efectúa una relectura de la leyenda mítica, sino una parodia con un sentido moral resumible en el refrán popular de "la avaricia rompe el saco".

Cuentos borgianos y cortazarianos.

Algunos cuentos de la obra son glosas de otros de Cortázar y de Borges, y son muestra del aprendizaje narrativo de la autora y de sus modelos literarios. Y no sólo de Lucy Mendonça, sino también de otras autoras del Taller Cuento Breve, porque Hugo Rodríguez Alcalá ha desarrollado en un buen grado la lectura e interpretación de los maestros argentinos en algunas sesiones de trabajo (recordemos la influencia de Borges en el cuento de Dirma Pardo titulado **El hombre que no podía dormir**). Es el caso de **No resistas, cariño**, que retoma **El río** de Julio Cortázar. Un hombre que es "una máquina de hacer sexo y negocios" (p. 37), y que ha perdido el sentido que lo diferencia de los animales, va descubriendo progresivamente su verdadera realidad hasta que acaba estrangulando a la esposa. El relato refleja la brutalidad del personaje masculino, un sádico que después de haberla asesinado afirma que es su

hombre. **No te quedes Juliana** es una glosa del cuento de Jorge Luis Borges **La intrusa**, de *El informe de Brodie*. Lucy Mendonça retoma el tema, el nombre y la condición del personaje de Borges, Juliana Burgos, una prostituta que acaba siendo asesinada. La autora recrea la historia de Borges contada por la misma Juliana para centrarse en sus sentimientos de víctima de la incomprensión general. **Cerca del pozo** es una glosa del cuento de Cortázar, **La puerta condenada**. Lo que mejor reproduce la autora es el ambiente de misterio, de irrealidad. El protagonista se encuentra escribiendo una tesis, y al final el tiempo pasado y el presente se mezclan ante su perplejidad.

En conclusión, mezclando la ironía, varios puntos de vista y utilizando recursos de estilo para amplificar la temática, Lucy Mendonça de Spinzi logra unos relatos interesantes, donde se conjugan las temáticas locales con las actitudes de pensamiento más universales. Logra, por tanto, una obra, que aunque no ha tenido continuidad, es una de las más valiosas en la narrativa feminista paraguaya de la actualidad, sobre todo por las referencias críticas constantes a la realidad social y a la mentalidad de los paraguayos. La autora combina con precisa sencillez y con sugerencias constantes, hechos insólitos que se producen en un ambiente natural, donde el vivir se convierte en una zozobra permanente. Las relaciones entre los personajes no son apacibles, porque el mundo paraguayo que retrata no es el idealizado y ficticio, sino el real, sometido a la impresión de irrealidad. Conceptos como la solidaridad y la individualidad, dejan paso a otros más arraigados en la sociedad actual como el peso asfixiante de la

religión, el miedo, el servilismo y la carencia de sentido de las vidas. Con ello, Mendonça sigue el modelo cortazariano, que se observa sobre todo en algunos desenlaces abiertos llenos de ironía y en lo absurdo de lo cotidiano. Estos temas vuelven tener preponderancia en su segundo libro de cuentos publicado en 1998, *Cuentos que no se cuentan*.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

2.2.13. EL CUENTO ECOLÓGICO DE LUISA MORENO DE GABAGLIO.

Los grandes problemas ecológicos del Paraguay actual han despertado las inquietudes por el tema de la defensa de la naturaleza, lo que ha favorecido la aparición de obras literarias donde los autores pretenden sensibilizar al lector. La tala indiscriminada de grandes superficies forestales, la falta de protección de las especies zoológicas en extinción y asuntos como el imposible equilibrio ecológico por la sequía generalizada, la masiva construcción de presas y otras circunstancias como la destrucción del discurrir natural del río Pilcomayo, han despertado en algunos escritores la conciencia de reivindicar la protección de la naturaleza y de concienciar sobre todo a los niños de la necesidad de defenderla. Se trata de una vertiente narrativa que tiene sus inicios a principios de la década de los noventa. La primera obra ecológica es el libro de cuentos de *Ecos de monte y arena* de Luisa Moreno de Gabaglio, publicada en 1992. Posteriormente, Renée Ferrer ha editado *Desde el encendido corazón del monte* (que comentamos en el apartado dedicado a esta autora), que completa el panorama de este género en la literatura paraguaya actual, aunque se le vaticinan buenos augurios de futuro, en su vertiente ecológica feminista. Andrés Colmán Gutiérrez en *El último vuelo del pájaro campana*, ha mostrado también su preocupación por el proceso de deforestación que está sufriendo el país, debido a la proliferación de negocios de exportación de madera. Con todo, son todavía escasas las incursiones narrativas en este tema, aunque es posiblemente se incremente el número de autores y de obras por la forma en que se están

produciendo nuevos acontecimientos y por la contestación social que están teniendo.

Luisa Moreno de Gabaglio ha publicado una de las obras ecológicas más sensibles de la narrativa paraguaya actual, *Ecos de monte y arena* (1992)[355]. Su aprendizaje en el *Taller Cuento Breve*, dirigido por el profesor Hugo Rodríguez Alcalá, y en el taller de poesía de Carlos Villagra Marsal ha sido uno de los más productivos de los últimos años. La calidad de su obra es incuestionable. Incluso los escritores y críticos paraguayos, que siempre suelen disentir sobre la calidad de las escritoras de este taller literario y expresan valoraciones distintas de sus integrantes, estiman a Luisa Moreno de Gabaglio como una de las preferidas de todos. Se suele valorar de forma positiva su obra por su sensibilidad en la elección y en el tratamiento de temas, pero sobre todo por el dominio del suspense narrativo.

Lo más destacado de su obra literaria es que introduce el tema ecológico en la narrativa paraguaya. Lejos de vagas aproximaciones en algunos fragmentos de una obra aislada, Luisa Moreno construye una obra dedicada por completo a la defensa de la naturaleza sin caer en la verborrea panfletario-ecologista. Por el contrario, utiliza sus cuentos para transmitir al lector la sensación de que los animales merecen respeto por parte del hombre. Mientras Renée Ferrer escribe fábulas donde los animales están personificados en *Desde el encendido corazón del monte* con la pretensión de lograr concienciar al lector de la necesidad de respetar el equilibrio de la naturaleza, Luisa Moreno se limita a tratar a los hombres y animales como son en su ecosistema. De hecho, cuando transmiten sus pensamientos es

para infundir alguna reacción sentimental en el lector. Y en lugar de lograr concienciar al lector directamente lo hace por medio de la emotividad y la sensibilidad.

La mayoría de los cuentos de *Ecos de monte y arena* están inspirados en vivencias reales. Si se trata de encontrar un paralelismo literario o algún antecedente, quizá haya que buscarlo en Horacio Quiroga, por la forma como Luisa Moreno trata el mundo de los animales de la selva del corazón de América. La sensibilidad hace que los animales muestren un poder que sobrepasa al de los seres humanos, aunque sean numerosas las distancias argumentales y estilísticas entre ambos. Sobre todo, porque Quiroga ofrecía la visión de admiración por la naturaleza de un hombre de la ciudad, mientras que Luisa Moreno ofrece una perspectiva rural y además pretende la concienciación del lector por la indefensión de los animales, seres vivos llenos de bondad que se alejan de la hostilidad que presentan los de Quiroga, aunque en ambos hay una voluntad de reflejar la dureza de la vida en el ambiente natural. La autora recoge, así, leyendas y tradiciones, generalmente del Chaco, para narrar cuentos entrañables en el que se dibuja su amor a los animales, a los que considera víctimas de la crueldad humana.

De forma esquemática, sus cuentos son historias completas que recogen fragmentos del mundo de la naturaleza. En sus narraciones hay un tenue hilo argumental, pero consigue llegar al espíritu más profundo de sus personajes, sean hombres o animales. Y son dos los asuntos que trata en los cuentos de forma recurrente: la injusticia que deriva de la crueldad del

---

[355]Luisa MORENO DE GABAGLIO: *Ecos de monte y arena*. Asunción, Editora Litocolor, 1992.

hombre; y el amor a la fauna y flora. Entre los primeros destaca **La cosecha** y entre los segundos los del ciclo cuyo protagonista es Pincho, un carpincho. La injusticia y la hostilidad proceden del hombre, enemigo de comprender con la razón que hay otros seres vivos con los mismos derechos que él sobre la tierra, al estar dominado por una visión antropocéntrica del mundo. Y esa injusticia acaba reproduciéndose en el mismo hombre, capaz también de ser injusto con sus semejantes. Por eso, a esta crueldad Luisa Moreno responde con la ternura que caracteriza a los animales, los verdaderos amos y conocedores de los misterios y riesgos que entraña la naturaleza.

Los relatos del carpincho de *Ecos de monte y arena* son **Capibará**, **Pincho y canela**, **Miedo en la noche**, **Huellas de botas**, **La imagen**, **La golosina favorita**, **Chajâ ragué**, **Mano de tierra salobre**, **Orfeo**, **De cacería**, **Pincho adolescente**, **Ausencia**, **Certezas o enigmas**, **Ni en la tierra ni en el cielo** y **El monte de los quebrachos**. Todos ellos forman una pequeña novela porque tienen un único hilo argumental; en conjunto cuentan la historia de un niño que pasa su verano en una estancia de la campaña, prohíja a una pareja de carpinchos cuya madre murió a manos de unos cazadores, y se encariña con ellos bautizándolos como Pincho y Canela. La carpincho hembra, Canela, muere, pero el niño domestica a Pincho y el roedor anfibio se hace amigo del perro de la estancia de un viejo peón. Un día desaparece porque el animal siempre busca vivir en libertad, lo que causa dolor al niño y su sufrimiento se produce porque se preocupa por la vida del carpincho. Sin embargo, Pincho vuelve a reencontrarse con el niño y el perro, esta vez convertido en

padre de familia. Finalmente, el niño ha de volver a Asunción porque comienza el curso escolar y se despide de los animales y especialmente de Pincho con la ternura que demuestra el siguiente párrafo:

> Me despedí del viejo perdiguero. El anciano me abraza; me estremezco. Son mis únicos amigos, sinceros, auténticos. Todos están serios. En cada apretón de manos, en cada mirada, un desgarrarse el alma. Pincho ya es todo un patriarca, vino a saludarme con su numerosa familia. Entiende que va a ser una larga ausencia, le rasqué las orejitas. Retocé por última vez la vista en el color celeste de los palmerales, y en ese vasto espacio, tan mío, tan azul. Siento que Pincho tiene los ojos fijos en mí. Subo al jeep y levanto la mano sin volverme.[356]

La narración en primera persona hace que el relato llegue con mayor hondura al lector, porque el argumento a veces es un pretexto para provocar que el lector se sensibilice con el mundo animal. Para Luisa Moreno lo importante es transmitir las sensaciones contenidas en el cuento –que quedan por encima del argumento– y despertar la ternura emocional del lector.

Pero la autora no centra su amor a la naturaleza en la figura de los animales, sino también en la contemplación del paisaje y en la flora local. Transmite en un tono lírico las sensaciones expresivas y de misterio interior, casi místico, que se producen por la admiración por el paisaje, con frases entrecortadas por la emoción, como se contempla en el siguiente fragmento de **Ausencia**:

> El amanecer del Chaco es oro y bermellón jaspeado de violeta, y donde termina la transparencia del día: un vasto espacio, azul, azul... Siento que hay música en mi sangre y en el aire, polen

[356] *Íbid.*, 56.

> fragante, dulce, intenso. Ya no estoy enojado con Pincho, y no resisto el deseo de verlo surcando su agua. Al llegar al estanque veo con asombro una mariposa de polvo de oro, como inmovilizada por un hechizo, en la punta de una flor de camalote. A esta hora, aquí hay un no sé qué de misterio, de esplendor, de secretas unciones. El agua espejea quieta, tersa; de pronto, un ruido de alas la desgarra.[357]

El carpincho, un roedor anfibio que habitualmente ha sido muy perseguido por el hombre[358], simboliza en sí a todo animal que sufre el exterminio de los cazadores sin escrúpulos. El niño comprende que el carpincho debe de ser libre, a pesar del dolor que le supone perderlo, y que tiene que conformarse con aceptar el cumplimiento de su modo de vida. Para Luisa Moreno lo importante es que el animal pueda vivir en su hábitat natural, en el entorno de libertad donde ha de desenvolverse[359].

Los restantes cuentos de Luisa Moreno son escenas que reproducen motivos que subrayan la crueldad del hombre y su afán irracional e irresponsable de destrucción de la naturaleza, a veces sin sentido. **El fin de los inocentes** denuncia el tráfico de animales que está en manos de mafias de delincuentes, y las personas que trabajan para ellas suelen ser sus víctimas, como las animales. A veces la autora ironiza sobre la civilidad del hombre que en realidad se comporta como un bárbaro cuando mata a los animales:

---

[357] *Íbid.*, p. 47.

[358] Cabe recordar en este sentido el relato **Carpincheros** de Augusto Roa Bastos que figura *en El trueno entre las hojas*.

[359] La autora recogió los relatos del carpincho Pincho y, junto a **Réquiem por un dorado**, los hizo traducir al guaraní para acercarlos al espíritu de la lengua de la tierra paraguaya. Y los publicó traducidos por el poeta paraguayo bilingüe Mario Rubén Álvarez, miembro del Taller Manuel Ortiz Guerrero y profesor de guaraní en el Instituto de Lingüística Guaraní del Paraguay. La nueva versión surgió en 1994 con el título de *Kapi'yva*, que en guaraní significa "carpincho". La obra está recomendada como material de apoyo didáctico por el Ministerio de Educación y Culto paraguayo, porque está destinada fundamentalmente a los niños.

> Algunos días después, hacinados [los indios] como cerdos en la carrocería de un camión, fueron conducidos hacia la civilización para salvarlos de la barbarie.[360]

El cuento que más prestigio ha dado a Luisa Moreno y que valora con más cariño es **Réquiem para un dorado**. Es con seguridad el más conmovedor de *Ecos de monte y arena* por su especial sentido dramático. En él retrata el sufrimiento de un dorado víctima inocente de la pesca sin escrúpulos. El dolor físico del pez va creciendo a medida que avanza el relato y la narración del crecimiento progresivo del sufrimiento llega a ser trágica. El dorado ve cómo le resulta imposible volver al río y reponerse de las heridas causadas por la explosión. Su afán de vivir va menguando hasta que finalmente observa cómo llega la noche y "la luna se hace pedazos en el río". Es, sin duda, el relato mejor construido del libro y que resume la temática y el estilo de la autora.

Luisa Moreno ha escrito también algunos relatos dramáticos que no pertenecen al tema ecológico. En *Ecos de monte y arena* figura uno de ellos: **El bastón de guayabo**, donde un anciano se resiste a asumir la disminución de sus condiciones físicas que le hacen apoyarse en un bastón. En **Kolot** critica el desprecio al indio, al que se utiliza solamente como atractivo turístico en el centro de Asunción, vistiéndolo como un sioux pintoresco, lo que subraya la infravaloración del indio como ser humano, fruto de la mentalidad positivista y de la modernidad, que pervive en el pensamiento paraguayo. El indio ya no es el ser que no tiene alma y que hay que civilizar porque es un bárbaro, sino un simple objeto del pasado al que todo el mundo

---

[360] **Kolot**. *Op. cit.*, p. 78.

reivindica pero margina socialmente. En relatos como **El collar azul** la autora demuestra sus conocimientos de veterinaria y del cuidado de los animales. No trata con ello de realizar grandes alardes de sabiduría, sino de llamar la atención sobre el cuidado que necesitan.

Luisa Moreno demuestra también conocer con profundidad los mitos y leyendas del país, especialmente las del Chaco. Llega incluso a aplicar la mitología indígena guaraní a la vida de los animales, como cuando recurre a la leyenda en la que se afirma que las víboras reinarán sobre todos los habitantes de la selva, apoderándose del misterioso secreto que los tigres guardan en sus manchas, en **El misterio de las manchas**, o el carácter sagrado del cedro en **Kolot**[361]. Los relatos fantásticos infantiles sirven como fuente de los argumentos, como en **Entre cordelias y cascarudos**, cuento en el que la protagonista Luján tiene el estómago lleno de luces de las luciérnagas que recoge. Sin embargo, el carácter rural y localista se pierde en ocasiones porque la autora no pretende ennoblecer el paisaje o la fauna y flora paraguaya, que queda como marco espacial. Incluso en **Entre cordelias y cascarudos** los personajes escuchan discos de Elvis Presley y de Bill Halley y pintan ánforas egipcias con tinta china, demostrando que esta obra supera cualquier pretensión enaltecedora de lo local, y refleja el mundo de su país para utilizarlo con valor universal.

En ocasiones trata de advertir que los sentimientos de los animales le impiden ajustar su comportamiento a los deseos de las personas, porque ellos son libres y tienen su propia

[361]El árbol del que fluye la palabra, tal como figura en los textos Mbyá recogidos por Rubén BAREIRO SAGUIER en *Literatura Guaraní del Paraguay*. Caracas, Ayacucho, 1980, p. 102.

concepción de la vida. Valga como ejemplo el párrafo final de **El collar azul**:

> La vuelta a casa transcurrió en una atmósfera tensa, rencorosa. Rotela no consiguió el premio del collar azul, para su perro. Rojo de ira, pensaba en la burla de sus amigos. Berni tenía barro en la boca, y le sangraba el flanco derecho. Sabía que vendrían las reprimendas, el afrentoso baño y los temibles castigos del instructor. Pero él no podía ocultar su alegría y su orgullo del victorioso enamorado. Por fin la caniche de enfrente lo había aceptado.[362]

Hay una tendencia innata en Luisa Moreno por acercar sus relatos a la poesía. Trata de llegar a la emoción del lector para conmoverlo y hacerle crecer su sensibilidad y para ello se vale del lirismo. Su visión del mundo es universalista, a pesar del localismo chaqueño de los relatos, porque demuestra que los sentimientos deben de ser lo más importante en el hombre. El lenguaje es exacto y el relato conciso y de frases breves. Transmite sensaciones que desnudan el egocentrismo del hombre, y los localismos que aparecen, sobre todo en los sustantivos referentes a la flora y a la fauna del Chaco, no impiden que el lector que desconozca la zona pueda disfrutar de la lectura de los relatos. Con esto Luisa Moreno defiende un mundo donde todos los seres que lo habitan puedan convivir. Sus cuentos son ecológicos, no son fábulas porque aunque los animales presentan algunos caracteres y sentimientos antropomórficos, no son seres humanos personificados, pero las narraciones contienen una moraleja en este sentido. Y más que convencer con ellos, la autora pretende conmover como forma de *captatio*. Así, Luisa Moreno es quien inaugura una tendencia narrativa que surge de la expresión de los problemas que se sienten en el Paraguay

actual. Sin embargo, años más tarde abandonó esta vertiente para acercarse a otros tipos de cuentos, sobre todo los fantásticos, en su segunda obra narrativa titulada *El último pasajero y otros cuentos* (1997).

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

[362] *Op. cit.*, p. 66.

2.2.14. LA INCURSIÓN EN LA NARRATIVA DE LA POETISA NILA LÓPEZ.

Nila López es una de las poetisas más importantes del Paraguay. Ha publicado dos obras de este género tituladas El brocal amarillo (1985) y Artificios naturales (1987) y una teatral, ¿Quién dejó pasar el tren? (1987), que le han permitido ocupar un lugar privilegiado dentro de las letras del país. Sus poemas son desgarradores y juega con la metáfora sensual para lograr captar las sensaciones y los sentimientos íntimos.

De su labor periodística en los diarios *ABC Color*, *La Tribuna* y *Noticias* surge su mejor obra en prosa, de la que destacan sus trabajos de análisis inspirados en situaciones de la vida real. Sin embargo, su obra narrativa de ficción es muy escasa, aunque no exenta de valor. En 1977 obtuvo el Segundo Premio de la Municipalidad de Asunción por **Ciudadalma**, un texto ecológico que escribió en co-autoría con la poetisa Raquel Chaves. Ha habido que esperar a diciembre de 1995 para que editara su primera obra en prosa: *Señales. Una intrahistoria*[363].

El libro es una recopilación de relatos reflexivos, testimonios personales y artículos periodísticos. En él hay cuentos de ficción y reflexiones en prosa sobre temas latentes en la vida del hombre actual. Se aproximan formalmente a los monólogos de José Luis Appleyard, pero siempre predomina el tono personal de Nila López, y a veces sentencioso, a diferencia del trazo fotográfico que suele imprimir a lo narrado este autor. El diálogo, el aspecto estilístico más importante en los monólogos de Appleyard, ocupa un lugar muy

secundario en los relatos de Nila López. En ella destaca la intención de buscar la perfección en el lenguaje, en muchas ocasiones la poesía de la palabra, mientras que Appleyard intenta reproducir con fidelidad episodios cotidianos de la gente común utilizando el lenguaje real con el que se comunican.

Los relatos de reflexión de *Señales. Una intrahistoria* versan sobre varios temas recurrentes: la soledad del hombre, su indefensión ante lo exterior, la problemática del individuo frente al poder, las consecuencias del exilio exterior y del interior, la mentira y la hipocresía, y la problemática de la mujer, especialmente los cambios que va sufriendo con el paso del tiempo y por los rigores de la vida. Es una prosa bien escrita, donde además del tono lírico reflexivo y monologal al que nos hemos referido, abunda la creación de aforismos. El paso del tiempo suele ser la principal obsesión de la narradora, pero también se preocupa por otras cuestiones como la degradación del pensamiento en el mundo actual, el morbo social que producen algunos sucesos, y la crítica política, tanto paraguaya como mundial. Aunque son artículos periodísticos, el estilo y el tratamiento reflexivo de anécdotas inspiradas en la vida real, permiten que se pueda definir su literariedad, próxima a la prosa didáctica.

Sirva como ejemplo de este tipo de relato reflexivo el artículo titulado **Acentos**. El discurso se impregna de lirismo, y llega a ser más importante la expresión que el contenido. La autora parte de una anécdota, las diferencias fonéticas entre paraguayos, argentinos y españoles, para reflexionar sobre la

---

[363]Nila LÓPEZ: *Señales. Una intrahistoria*. Asunción, Editorial Coraje, 1995.

importancia del lenguaje como expresión del ánimo. El lirismo se transforma en indagación reflexiva de la psicología de algunos tipos humanos, en otros relatos, como por ejemplo **La entrevista**. En éste, la narradora, con una actitud omnisciente, descubre los aspectos más agudos de una entrevista, basándose en el papel antitético que adoptan el entrevistador y el entrevistado, como casos extremos en una misma situación.

En otros relatos hace referencia explícita a situaciones del Paraguay. Es el caso de **Monólogo del exiliado**. La reflexión se sitúa al principio y al final del relato, y el núcleo presenta los sentimientos y padecimientos de un exiliado paraguayo después de su retorno al país. Un aspecto importante del monólogo es la impresión continua de añoranza que permanece incluso cuando ha finalizado el exilio. La comparación del regreso del exiliado con la vuelta de Ulises a Ítaca, refuerza la complejidad que supone el retorno a la patria. Este relato enlaza con el siguiente de la obra, **¿Y las que nos quedamos?**, donde la autora valora lo que se ha venido llamando *insilio*, el autoexilio sin abandonar el país. El permanecer en el país llegó a ser más dificultoso en ocasiones que el abandonarlo. Denominadores comunes de ambos, y, según la autora, motivos de idéntica desdicha en ambas situaciones, son la rabia y el resentimiento contenidos. El desarraigo de los que permanecieron, para ella, llegó a ser incluso mayor en algunas personas que en muchos exiliados.

Las reflexiones de algunos relatos, que hacen referencia a situaciones del presente paraguayo, adquieren a veces carácter universal. Es el caso de **Crisis**. La autora denuncia que la palabra crisis se utilice como pretexto para impedir una mayor

justicia social, y así seguir favoreciendo las diferencias entre ricos y pobres. En **¿Armas para los tiempos que corren?** la autora se pregunta sobre el gran negocio que representa la venta de armamento, y en **Sexo y política** denuncia la hipocresía moral que rodea al mundo de la política, donde establece la tesis de que en Latinoamérica se han ido copiando los grandes escándalos sexuales que iniciaron europeos, norteamericanos y japoneses. Otros aspectos que se inspiran en la sociedad paraguaya, pero que la autora establece como universales, son la importancia del rumor (**Rumores, sólo rumores**), la defensa del mundo de la infancia (**Niños**), las dificultades de la mujer para conseguir la integración en el mundo laboral (**Luces y sombras de un rol superior**), y el gusto por el sensacionalismo que expanden los medios de comunicación (**Pirolatría**). Nila López, mujer que conoce otros países, se preocupa en buena medida por establecer la teoría de que el Paraguay actual, a pesar de sus peculiaridades culturales y de sus problemas particulares, no presenta unos problemas muy distintos a los de otros países. Otra cuestión es el carácter tardío de la llegada de las actitudes, producidas años antes en el exterior, cada vez menos por influencia de los medios de comunicación. El carácter universal de las reflexiones de Nila López no se manifiesta solamente en su peculiaridad intrínseca, sino en la inclusión en el discurso de personajes, con reflexiones propias, de la cultura europea, como Luis Buñuel, Benjamín Franklin, Copérnico, la actriz Elizabeth Taylor, o simplemente incluyendo personajes norteamericanos en **El casamiento**). No obstante, todos sus relatos parten de una anécdota paraguaya, por norma general.

Los escasos cuentos de ficción que aparecen en la obra pertenecen a la obsesión por el paso del tiempo que se observa en casi toda la obra literaria de Nila López. La mujer se suele convertir en el centro de la problemática de sus narraciones. Hay que destacar el titulado **Amigas**, donde una mujer de holgada posición social ve cómo su esposo va abandonándola por una amante, hasta que al final ambas mujeres se convierten en amigas después de que él sufra un paro cardíaco y quede internado en el hospital como si fuera un castigo divino por su adulterio. El desenlace está desprovisto de toda intención moral, pero no de tratamiento humano del problema que sufre la mujer. Lo importante para la autora es reflejar en pocas líneas el pensamiento de la protagonista y escrutar cómo van operándose sus cambios de pensamiento al observar que los años provocan que su esposo la vaya abandonando.

Entre los monólogos reflexivos, pero de ficción, de la obra destaca **Lo que no puede ser**, donde una mujer se ve superada por el paso de las décadas y describe la función familiar y social que ha de cumplir en cada una de ellas. Es un relato donde se mezcla la ironía y la sonrisa desafiante ante un mundo que sitúa a la mujer en un plano con el que la autora no está conforme. **Despedida al miedo**, otro relato de este tipo, está marcado por la relación extraña aunque perdurable de una pareja. La mujer trata de descubrir si su hombre es "huésped o inquilino" de ella, porque al haber aceptado ser la pareja de un hombre, le lleva a pensar que se encuentra en una situación semejante a la de un rehén, a la víctima de un secuestro.

Los títulos de los relatos son explícitos, y suelen resumir su contenido: **Los amos de las ideas**; **El ronquido, esa**

pequeñez; **Censura, que te censuren**; **Atenti, funcionarios públicos**, etc. Este último, parte del análisis de una orden gubernamental donde se prohíbe la participación de los funcionarios públicos paraguayos en actos políticos durante las horas de trabajo. Con ironía, desarrolla a continuación un amplio elenco de pretextos que pueden argüir para no acudir a su trabajo, y acaba preguntándose por la falta de control en los funcionarios públicos del país.

En suma, en estos trazos prosísticos, Nila López indaga en la realidad que le rodea y en sus propias obsesiones como la problemática femenina y el inexorable paso del tiempo. Muchos episodios narrados están tomados de simples detalles de la vida cotidiana, pero siempre aparece en ellos el tono personal, entre lírico y reflexivo, e inconformista ante una sociedad y una naturaleza, marcada por el tiempo, que no permite que la voluntad del individuo se sitúe por encima de todas las cosas. Así, la prosa de esta obra de Nila López puede dividirse en analítica -de examen de circunstancias de la vida actual con pretensión de objetividad, aunque los aspectos críticos sean siempre subjetivos- y poética -donde predomina el tono lírico sensible y la palabra subjetiva que revela sentimientos de la propia autora. En 1998 publicó su segundo libro que incluye relatos titulado *Madre, hija y espíritu santo* y en el año 2000 su primera novela de raigambre política titulada *Tántalo en el trópico*.

2.2.15. EL CUENTO INFANTIL.

El cuento infantil tiene una larga tradición en Paraguay, tanto narrado en prosa como en verso. El contador de casos y de cuentos ha sido un personaje importante en la tradición oral también en este país. De ahí la riqueza temática que el cuento dirigido a los niños tiene, sobre todo en zonas rurales. Y durante los últimos años han proliferado obras infantiles escritas y publicadas, y cada día hay más autores que se incorporan al género. Estas obras destacan por el folklorismo de sus argumentos y personajes, al estar inspiradas muchas veces en la tradición oral, su didactismo moral y su construcción tradicional con exposición, nudo y desenlace, como toda obra infantil, aunque algunas autoras -generalmente es una vertiente que suele ser cultivada por la mujer- han aportado nuevos argumentos y fórmulas que lo actualizan.

Buena parte de los relatos infantiles y juveniles paraguayos se caracterizan por pertenecer a una variante más del regionalismo costumbrista, razón por la que hemos incluido a Nidia Sanabria de Romero en ésta al valorar su producción narrativa en conjunto. Así, el cuento infantil es el que más refleja el mestizaje entre la cultura guaraní y la europea, como se demuestra en el cuento de la tradición del mundo campesino **María Tanimbú** que es el de Cenicienta, y **Pÿchai**, que parece proceder de Pulgarcito. Pero lo importante es hacer constatar el desarrollo cuantitativo que ha tenido, habiéndose llegado a publicar incluso algunas obras colectivas de varios autores., como *Leyendo cuentos en la plaza*.

En el subgénero hay que destacar la labor de María Luisa Artecona de Thompson, que ha conseguido recopilar un buen número de cuentos infantiles en su *Antología de la literatura infanto-juvenil del Paraguay*, aparecida en 1992, y se puede catalogar como una de las escritoras que se ha dedicado en exclusiva a esta vertiente. Otras obras suyas a destacar son *El reloj loco* (1983), la participación en la obra colectiva *Ronda de cuentos* (1984) y *La flor del maíz: Calendario escolar paraguayo* (1992). Tiene muchos cuentos publicados en periódicos, revistas y antologías literarias locales y extranjeras.

Su *Antología de la literatura infanto-juvenil paraguaya* da un repaso a la historia de esta vertiente en Paraguay. Acertadamente valora *Mancuello y la perdiz* de Carlos Villagra Marsal como la primera novela juvenil de importancia, y hace un repaso serio y completo a las incursiones de escritores en este campo. Así, destacan las esporádicas apariciones en esta vertiente del poeta Hérib Campos Cervera, de quien casi se desconoce que se incursionó en esta vertiente con unos cuentos en los que se advierte la influencia de Saint-Exupery, y de Carlos Zubizarreta, Ana Iris Chaves, Mario Halley Mora, Josefina Pla y Augusto Roa Bastos, de quien afirma que fue el primer escritor de un cuento altamente valorable, **El pollito de fuego** (1974). Todos ellos tratan de mostrar el alma noble del niño frente a la dureza de la vida que imponen los adultos, y son los verdaderos grandes de un primer período de esta literatura.

Durante los años ochenta, Nidia Sanabria de Romero y Elly Mercado de Vera, han dedicado buena parte de sus creaciones a

este subgénero. La primera publica en 1979 *Tardecita con alas*, en 1984 *Tierra en la piel*, y en 1986 *Cascada de sueños*. Inspirándose en el folklore paraguayo, ha logrado crear narraciones que parecen cuentos de hadas para niños cuya edad se acerca a la adolescencia, en las que el elemento fantástico tiene una gran importancia. Su vigencia permanece en Milia Gayoso, con *Cuentos para tres mariposas* y *Microcuentos para soñar en colores*, y Luisa Moreno, con sus nuevas ediciones de *Ecos de monte y arena* –más destinadas a la infancia cada vez–.

Elly Mercado de Vera ha publicado *La rebelión de las manchas y otras aventuras* en 1984 con estos mismos presupuestos estéticos. Es un libro miscelánea de géneros donde se incluye una breve pieza teatral, que da título al libro, poesías y algunos relatos. Posiblemente, lo mejor de la obra sea la obrita dramática, pero hay algunos cuentos interesantes, de estructura tradicional, como **La historia del arco iris**, donde se reconstruye con fantasía el origen idílico de este elemento de la naturaleza. El idealismo de las situaciones es la característica fundamental de sus cuentos. **El árbol verde-verde**, donde personifica elementos de la naturaleza como las nubes o los árboles, es una buena muestra de ello. Hay optimismo y deseo de fomentar la imaginación de los niños, y un profundo catolicismo para inducir a los niños en su conducta. La historia de **Yuky** presenta un alto grado de regionalismo al ser un cuento localizado en una tribu ancestral indígena, y **Patinejo**, uno de sus mejores, es una muestra del cuento paraguayo infantil actual, que se adapta al posible desarrollo del mimetismo de los animales en el texto para que los niños lo

imiten, sobre todo por la cantidad de onomatopeyas que en él aparecen.

Si Artecona de Thompson había examinado las incursiones de autores para adultos en el género infantil, hay que añadir que durante los últimos años han proliferado las apariciones esporádicas en él de escritores que generalmente se dedican a la literatura con asiduidad. Además de Mario Halley Mora y Josefina Pla, quien en 1988 publica *Maravilla de unas villas*, Renée Ferrer con *La mariposa azul* ha creado posiblemente uno de los mejores libros en prosa para niños que se ha publicado en Paraguay. Los cuentos suelen inspirarse en la tradición, pero no dejan de existir los plenamente originales, y Renée Ferrer es capaz de demostrar que también se puede salvar la inspiración tradicional, e inventar cuentos infantiles de autor. La estructura de los mismos es bastante común, con un principio en el que la situación se presenta como normal, la irrupción de un elemento que cambia la vida cotidiana, y finalmente un desenlace, generalmente con un mensaje ético encubierto o explícito como moraleja. Pero el ambiente paraguayo queda en un segundo plano, y los cuentos de *La mariposa azul* pueden ser leídos y entendidos por niños de todo el mundo. Este sentido de universalidad del cuento es el camino hacia el que se dirige el relato para niños paraguayo en la actualidad.

Hay que añadir que el subgénero prosigue su expansión por la progresiva alfabetización y escolarización de los niños durante los últimos años. Y en la literatura en guaraní también podemos observar que han surgido las obras de Feliciano Acosta que se pueden catalogar dentro de este apartado, entre otros

autores. Incluso las obras a las que nos hemos referido al hablar de la vertiente de temática ecologista tienen como destinatario principal a los niños. Actualmente, muchos maestros están haciendo un gran esfuerzo por rescatar la figura del contador de casos de la tradición oral paraguaya, y tratan de fomentar la lectura en los niños con la presencia de autores que leen sus cuentos, lo que ha venido a contribuir a un mayor desarrollo de un género que siempre ha tenido vigencia en el país, ya de extracción oral, ya escrita.

La literatura infantil costumbrista de Nidia Sanabria de Romero.

Nidia Sanabria de Romero acarrea una larga trayectoria como docente y ha utilizado el campo de la literatura infanto-juvenil para fomentar la lectura entre los alumnos. Ha escrito muchas obras de teatro, de poesía y de narrativa para este público, que siempre tienen la estructura del cuento tradicional, donde se advierte el didactismo moralizador. Sus colecciones de cuentos infantiles son *Tardecita con alas* (1979) y *Cascada de sueños* (1986) y ha escrito otra obra de cuentos titulada *Tierra en la piel* en 1984, donde aunque los argumentos se localizan en el mundo de los adultos, hay un intento de dirigirse a este mismo público juvenil.

Los relatos de *Tierra en la piel* se inspiran en vivencias personales del mundo rural[364]. El libro comienza con el titulado **Cambuchí la patria**, ambientado en la Guerra del Chaco, donde se narra el drama de una madre por la ausencia del hijo combatiente. Cuando se entera de la muerte de su hijo por sed,

ofrece en memoria de su hijo el frescor del agua de su pozo a todos los viandantes que se acercan al cántaro colocado a la vera del camino, hasta que ella misma muere junto al mismo pozo. Como se observa, hay intención didáctica de la autora, como corresponde en e cuento infantil , para aleccionar a los lectores de las bondades que debe alcanzar el ser humano, olvidando la venganza y el resentimiento en situaciones que favorecerían reacciones de este tipo.

Otros cuentos presentan el mismo grado de moralización. En **Una suerte penosa** el personaje central es un billete de lotería cuya desaparición enemista a dos hombres. Cuando aparece el billete, los personajes recuperan la amistad y la confianza perdidas. **La tierra no envejece** y **La fiesta de San Blas** son relatos de cuadros costumbristas que siguen las directrices de otras autoras paraguayas anteriores, como Ana Iris Chaves. En todos los relatos hay dosis de humor e ironía con un lenguaje sencillo, característico de las obras que se dirigen a un público juvenil.

Nidia Sanabria introduce en sus relatos diálogos en guaraní, lo que da muestra de su carácter local en el ambiente rural. Ello, sumado a la detención en el detalle costumbrista, convierte a los cuentos de esta autora en buenas muestras de la literatura infantil y juvenil paraguaya más tradicional.

---

[364]Nidia SANABRIA DE ROMERO*: Tierra en la piel*. Asunción, edición de la autora, 1984.

3. LA NARRATIVA FOLKLÓRICA-COSTUMBRISTA.

Una de las características de la narrativa paraguaya que Josefina Pla ha destacado en la mayor parte de sus trabajos críticos ha sido la tendencia hacia lo vernáculo, y dentro de ella hacia el costumbrismo nativista. Muchas obras tendían a retratar con la mayor fidelidad posible aspectos peculiares del país. Algunos escritores encontraban la fuente de sus argumentos en las ricas leyendas populares, por lo que los elementos folklórico-costumbristas inspiraban los argumentos y las técnicas narrativas. Al decir de Dña. Josefina, en los años sesenta era perceptible la división de la narrativa paraguaya en nativista y en social:

> Desde 1960, sólo se ha producido en narrativa un hecho críticamente importante: la aparición de *La llaga* (1964) de Gabriel Casaccia, residente en el extranjero. Es cierto que en 1963 un diario local promovió un concurso de cuentos y en 1964 otro de novela corta. El resultado del primero autoriza a establecer que en esta narrativa intrafronteras dominan dos corrientes: la que evade toda alusión al dintorno humano y social por la vía del exotismo, del cosmopolitismo o del irrealismo... y la del nativismo, o mejor un "terralismo" en el que medio y personajes aparecen idealizados, se soslaya el planteo crítico de los hechos y se converge sin proponérselo hacia el narcisismo que constituye la dominante ambiental.[365]

Esta observación es discutible, porque lo que se produce es la evolución del estilo y de los temas en obras presentadas a estos concursos, como *Imágenes sin tierra* de Appleyard o *La quema de Judas* de Mario Halley Mora, escritas en el interior del país, y no en el exilio. No son creaciones que se evadan

precisamente de la problemática que exponen. Tampoco se recrean en la muestra fiel de aspectos que ensalcen el medio paraguayo. El exilio, el enfrentamiento entre el hombre y su entorno rural o urbano, y los problemas interiores del hombre, van surgiendo con más fuerza en los argumentos de las obras de esta década. Josefina Pla omite también la novelística de Jorge Ritter, clave para entender la evolución de la novelística paraguaya producida en dentro de las fronteras del país durante estos años. Cabría precisar la observación de Josefina Pla, interesante desde el momento en que certifica el carácter nacional de los temas de las obras, pero sin duda necesitada de precisión, si se atiende a las obras publicadas durante el primer lustro de los años sesenta. No es necesario especificar que, además de la incorporación masiva de Asunción a la novela paraguaya desde *Huerto de odios* de Teresa Lamas (1944) y las narraciones de Casaccia de los años cuarenta hasta *La quema de Judas* (1965) de Mario Halley Mora, con *Yo el Supremo* de Augusto Roa Bastos (1974) se rompe la perspectiva realista en el tratamiento de lo intrínsecamente paraguayo, para adoptarse nuevas formas de narración. La novela de Halley Mora descubre a los escritores paraguayos que es posible escribir obras que se localicen en el marco de la ciudad de Asunción y abandonar el ruralismo, al compás de las transformaciones sociales por la emigración del interior a la capital, Así, pues, se observa un cambio cualitativo desde los años sesenta, en el que los autores de narraciones folklóricas comienzan a utilizar técnicas propias de la novela contemporánea, sin desmedro de

[365] Josefina PLA: "La situación de la cultura paraguaya en 1965". Asunción, *Cuadernos*, 100 (1965), pp. 151-52. Citado por Teresa MÉNDEZ-FAITH: *Paraguay: novela y exilio*, p. 49.

mantener las tradicionales de la vertiente, y en el interior del país aumentan las producciones sociales. Esta disminución del número de narraciones puramente costumbristas, siempre localizadas en el mundo rural paraguayo, no han decrecido desde los años ochenta, pero el aumento de obras adscribibles a otras vertientes las ha dejado en inferioridad cuantitativa con respecto a aquéllas. Sea como sea, lo real es la existencia subrayada del componente costubrista-folklórico en la historia de la narrativa paraguaya que, sin embargo, desde los ochenta ha ido compartiendo su importancia con la de otros temas universales y con el marco espacial de Asunción, cada vez en mayor grado, con el consiguiente desplazamiento en el ámbito de localización de los relatos. Pero, al mismo tiempo, dentro de la narrativa folklórica-costumbrista han aparecido nuevas perspectivas en el tratamiento de la materia.

En este sentido, los escritores paraguayos suelen residir en Asunción, de donde extraerán los temas de sus novelas. Incluso se reproducen leyendas fantásticas asunceñas en algunos cuentos -como los de Argüello y Maybell Lebrón-, cuando anteriormente la leyenda se localizaba en el ámbito rural casi en exclusiva. Las problemáticas narradas han evolucionado hacia la explicación de hábitos del mundo urbano, o, al menos, la temática rural se desarrolla bajo la perspectiva de un narrador de mentalidad urbana, como ocurre en los cuentos de Renée Ferrer y de Neida Bonnet.

Por otra parte, la evolución de la narrativa costumbrista paraguaya se ha ensanchado con la incorporación de nuevos elementos ausentes generalmente hasta entonces. Es el caso del humor; del tratamiento desenfadado de los temas. Como ejemplo,

Alcibiades González Delvalle, en su novela *Función patronal*, pretendía reflejar el verdadero carácter alegre de los paraguayos, con una acción dinámica que concede primacía a la historia narrada sobre la tradicional concepción del costumbrismo como pintura de tipos, paisajes y costumbres. Se diría que estamos ante un neocostumbrismo, vertiente que desarrollan los autores Alcibiades González Delvalle y José Agüero Molinas.

Mientras la narración neocostumbrista busca nuevas formas textuales para indagar en la idiosincrasia del pueblo paraguayo, adoptando un tono desenfadado, la que rescata lo folklórico de forma tradicional reivindica lo popular paraguayo como hecho cultural. Además, la vertiente folklórica adquiere algunos planteamientos críticos de la realidad social, especialmente la escrita en guaraní, que no dejan de quedar soslayados por la exaltación del elemento nativista. Nos encontramos, por tanto con dos líneas claramente establecidas: la del neocostumbrismo y la puramente folklórica-costumbrista. Al mismo tiempo, la narrativa folklórica paraguaya se distingue de la costumbrista en la idealización de todo elemento de la idiosincrasia nacional, incluida la lengua guaraní. Mientras que la segunda es descriptiva, la primera se caracteriza por el narcisismo en la visión de lo autóctono, independientemente de las técnicas narrativas empleadas, tanto del autor como de la situación que presenta. *Mancuello y la perdiz* es una de las obras más significativas de la narrativa folklórica, que se inspira preferentemente en relatos extraídos de la tradición oral, donde el discurso de la leyenda popular se reelabora con un registro culto y poético. En los sesenta, por tanto, el

relato folklórico evoluciona por el mayor cuidado del lenguaje que los autores tienen. Por todo este razonamiento, podemos llegar a la conclusión de que el costumbrismo se ha trasformado lo suficiente como para poder hablar de neocostumbrismo, caracterizado por el humor y la acción de las obras.

Las narraciones folklóricas tradicionales a lo largo de la historia de la literatura paraguaya reflejan con preferencia el ambiente de la vida rural y se detienen en extensas digresiones, en las que un personaje o el narrador cuenta leyendas autóctonas, intenta explicar un mito, costumbres locales, la fauna o la flora, o simplemente detalles de la vida cotidiana paraguaya, como los gastronómicos. Describe parajes geográficos para exaltar las cualidades de la nación. Son narraciones folklóricas porque su intención principal es recoger lo característico del país, lo que a veces entorpece el desarrollo de la historia que se cuenta. El argumento queda siempre supeditado a la explicación desde la especial óptica de la visión del autor, sea por medio de un narrador en tercera persona o un personaje, y, por tanto, a la recuperación de los más profundo del alma paraguaya. Por norma general, suele una perspectiva conservadora, pone el énfasis en lo popular del cuento oral; la fijación de las leyendas, de los mitos y del lenguaje real de los paraguayos, castellano o guaraní. En ocasiones, aparecen referencias a sucesos de la historia del país narrados desde el punto de vista de las vivencias particulares de un personaje que forma parte del común del pueblo paraguayo.

Las novelas de Gerardo Halley Mora pertenecen a esta tendencia folklórica donde predomina la indagación en los mitos

que conforman la mentalidad popular. Sus tres obras narrativas, *La recompensa*, *Fuego bajo la cruz del sur* y *El talismán*, recogen mitos, leyendas y argumentos que el autor extrae de la tradición paraguaya y que llegan a solapar el argumento principal del relato. Por otra parte, la visión costumbrista ha cambiado en la narrativa actual porque el narrador no pretende ser plenamente omnisciente, sino más bien un testigo de la realidad. Es más frecuente encontrar este tipo de relatos en los monólogos poéticos de José Luis Appleyard, quien trata de reproducir el ánima y la vida del hombre paraguayo común a través de la observación de sus costumbres y de su lenguaje. La nueva edición de *Mancuello y la perdiz* de Carlos Villagra Marsal que se publica en 1991, muestra la pervivencia de este tipo de novela, a la par que evidencia la consideración que el autor tiene del género en los cambios textuales. El argumento folklórico tiene tanta importancia en *Mancuello y la perdiz* como el juego textual lingüístico. Sin embargo, la mayor parte de los novelistas abandonan la exaltación de lo nativo para centrarse en el argumento. Lo local aparece en primer plano en muchas novelas, pero los autores han dejado de exaltarlo e incluso algunos desmitifican los presupuestos idealizadores de este tipo de novela, como Andrés Colmán Gutiérrez.

En el cuento también hay un progresivo abandono de lo folklórico, aunque en muchos subyuga la presencia de lo telúrico. Los últimos narradores abandonan las largas descripciones tipistas y tienden hacia la interiorización de los conflictos. Y especialmente las escritoras, como Maybell Lebrón y Neida Bonnet, han sido quienes han introducido una vertiente subjetivista que despoja al cuento de cualquier

acercamiento a las características del cuadro de costumbres, tomando el universo personal por encima del colectivo y huyendo de cualquier intento de rescate de las tradiciones paraguayas. No obstante, Elly Mercado de Vera ha llegado a convertir en relatos literarios las leyendas sobre el mito paraguayo de los tesoros enterrados extraídas de la memoria oral popular.

De forma paralela a esta proliferación de la recuperación de mitos y leyendas paraguayas en la literatura, se ha producido el desarrollo de la narrativa en guaraní que es, por otra parte, la que mejor define la tendencia nativista en la actualidad. Anteriormente había aproximaciones aisladas de algunos autores, aunque Narciso R. Colmán desde finales de los años veinte fue el primer autor que compuso su obra narrativa totalmente en guaraní. Pero ha sido desde que surgen los estudios lingüísticos de esta lengua, sobre todo desde finales de los años setenta, y desde que se ha producido la fijación y la enseñanza superior de la misma, cuando han proliferado las narraciones escritas en ella. En 1981 Tadeo Zarratea publica la primera novela en guaraní y desde entonces se han publicado libros de cuentos de algunos autores, quienes anteriormente sólo habían podido ver editada sus obras en revistas o en periódicos. La narrativa en guaraní es la que mejor ha recogido el folklore popular del país, porque la lengua se adapta mejor a la reproducción de los diálogos de personajes de extracción popular.

En resumen, encontramos tres direcciones de la narrativa costumbrista-folklórica desde los años ochenta. La primera es plenamente costumbrista, dedicada al rescate de mitos, leyendas, descripción de tipos y situaciones, y primacía del

paisaje y del ambiente rural paraguayo. En ella encontramos la novela del mito de Gerardo Halley Mora; las narraciones de tesoros escondidos de Elly Mercado de Vera; y la nueva versión de *Mancuello y la perdiz* de Carlos Villagra Marsal, donde lo poético se aglutina dentro de la leyenda folklórica de componente gnómico. También podríamos añadir obras que estudiamos en la vertiente infantil como las de Nidia Sanabria de Romero.

En segundo lugar, aparece la narrativa neocostumbrista, que, como hemos susodicho, da más importancia a la historia narrada que a los tipos y costumbres, e introduce el humor, frente a la gravedad de la narración costumbrista tradicional; y la ironía en el tratamiento de los personajes, hasta el punto de convertir las situaciones argumentales en vodevilescas. Aparece con *Función patronal* (1980) de Alcibiades González Delvalle. Esta misma línea humorística se encuentra también en *El avioncito* de José Agüero Molinas, una obra disparatada donde el argumento funciona entre lo divertido y la ternura dramática. Esta *nouvelle* confirma que la mirada con la que se ve el mundo rural entra dentro de una línea más desenfadada, basada en la acción y las peripecias a veces absurdas de unos personajes que ya no se someten al ambiente en que se desarrollan, sino a la de la aceptación de que el hombre no solamente sufre porque también disfruta de las posibilidades que le ofrece la vida, aunque sean escasas y humildes.

En tercer lugar, lo plenamente paraguayo es más fácil de localizar en la narrativa en guaraní, dedicada fundamentalmente durante estos años a dar carta de literariedad a las narraciones orales colectivas. Aunque exista una novela en

guaraní donde lo costumbrista va dejando paso a lo social, *Kalaíto Pombero* de Tadeo Zarratea, predomina la narración de leyendas y cuentos, en muchos casos dirigidos a la infancia y a la juventud. Además de Zarratea, otros autores son Juan Maidana, Juan Bautista Rivarola Matto, Carlos Martínez Gamba y Feliciano Acosta.

Así, la narrativa de costumbres de estructura y temas tradicionales ha evolucionado hasta convertirse en un conjunto de obras de asunto diverso donde se ha ido sustituyendo la descripción de lo pintoresco por la penetración en el verdadero carácter desenfadado de los paraguayos. Pero en paralelo, durante los años ochenta se ha desarrollado un interés por el folklore, dentro del esfuerzo por la fijación de la lengua guaraní. La narrativa en esta lengua se centra con mayor rigor en el tipismo paraguayo, destacando peculiaridades populares etnológicas.

3.1. PERVIVENCIA DE LA NARRACIÓN COSTUMBRISTA-FOLKLÓRICA.

3.1.1. GERARDO HALLEY MORA: LA NOVELIZACIÓN DE LOS MITOS DEL PUEBLO PARAGUAYO.

Gerardo Halley Mora es uno de los autores que mejor ha convertido los mitos paraguayos en argumento central de novela. Discípulo de Josefina Pla, se concienció de que era posible transcribir un mundo de impresiones personales a partir de unos personajes de ficción, y este tipo de captación de la realidad es la que realiza en sus novelas. Lastimosamente, son obras repletas de erratas de imprenta, lo que dificulta su lectura, además del descuido en los signos de puntuación que manifiesta el propio autor.

Ha publicado tres novelas: *La recompensa* (1980), *Fuego bajo la Cruz del Sur* (1980) y *El Talismán* (1992). Tienen un denominador común: el mito incrustado en la narración de una aventura. Se inspiran en su propia experiencia, la de un niño de ciudad transplantado desde el ámbito urbano hasta el campo durante unos años, donde pudo quedar fascinado con las historias que allí se contaban; los "casos" narrados junto a las fogatas, y los mitos que perviven en la mentalidad de las gentes. De esta forma, Gerardo Halley Mora aprovecha cualquier resquicio que le deja la narración para intercalar como digresión una de esas historias surgidas de la creencia popular.

Sus tres novelas son persecuciones del mito viviente, de la fantasía del hombre que vive en medio de los esteros, en un

ambiente de misterio propio de la novela de suspense. Los protagonistas se ven inmersos en una vorágine obsesiva de caza del mito, elemento que emparenta estas obras con el centripetismo americano, que define Fernando Aínsa[366]. La vida de éstos se convierte en persecución, y esta persecución acaba consumiéndoles al tornarse obsesiva. Hay algunas semejanzas con los argumentos de la novela criolla de José Eustasio Rivera, *La vorágine*, sólo que aquí no es la selva la que devora a los personajes, sino la firme e indisoluble creencia en la existencia real del mito de origen popular. Examinando de forma individual cada una de las tres novelas de Halley Mora, comprenderemos mejor esta idea los contenidos que en ella despliega.

La recompensa.

La recompensa comienza con la conversación entre el doctor Romero y el contador Giménez. En ella se plantea la existencia del tigre albino, animal mítico, que va creando un ambiente fantástico en la obra, ilustrado incluso con documentación científica. A continuación, otro personaje, Ozuna, comienza a relatar una historia supuestamente real que le contó su padre cuando era niño. Se trata de la aventura de un cazador del campo, Honorio, después de oír que un propietario da tres mil patacones de recompensa a quien logre cazar un tigre albino, que se obsesiona en perseguirlo y obtener la recompensa porque se rumorea que existe en la realidad, y cuando al final lo encuentra, muere bajo sus garras, no sin haberlo matado él con su machete al mismo tiempo. La novela concluye con la vuelta al presente del relato, y finaliza con la culminación de la velada

[366]Fernando AÍNSA: *Identidad cultural de América en su literatura*. Madrid, Gredos, 1984.

en casa de Ozuna. El misterio, la posible existencia del tigre blanco o la extraña desaparición de José Pará, están manejados con un hábil suspense. Sin embargo, el lector siempre está informado de estas escenas misteriosas; es el ambiente de fantasía y mito el que provoca la tensión climática de la obra. La obsesión del cazador por el tigre albino presenta reminiscencias con la del capitán Acab y la ballena blanca de *Moby Dick* de Hermann Melville, incluso por el paralelismo del color entre ambos animales.

Gerardo Halley Mora no duda en detenerse en la descripción de las costumbres paraguayas, tanto las de origen exclusivamente autóctono como las heredadas de la tradición hispánica: beber caña y tereré, la cocina de carne y de mandioca, la explicación del rapto (*güero cañy*) de la mujer para evitar la oposición de la familia al matrimonio, o las costumbres de acudir a videntes, especialmente por parte de las mujeres. Si la descripción ha de ser horripilante y tremendista, el autor no duda en que lo sea, para lograr una fidelidad mayor con la realidad. Naturalmente, este intento de retratar la vida paraguaya obliga a que el autor utilice tanto el castellano paraguayo como la expresión en guaraní. Así, los personajes preguntan empleando el término *picó*, como se formula en guaraní, en lugar de los signos de interrogación, y en muchas ocasiones se elide la *s* o se emplea el anacoluto, lo que da carácter de oralidad al estilo de la obra:

> -Don Güel picó quiere el cuero de ese tigre blanco que dicen que anda por ahí -preguntó el cazador con su hablar despacioso.
>
> El individuo lo miró con una remota ironía. Removió la yerba contenida en el vaso de guampa y explicó:

> -Tre mil patacón para el que traiga ese cuero si es que ese yaguareté es cierto que hay. Don Güel dice que es para regalar a su patrón que vive en Lonre, en la Uropa.
>
> Muchos ilusos habían formulado la misma pregunta. Un yaguareté blanco. Este gringo -pensaba el guardaespaldas- estaba chiflado. "Itarová..." para decirlo en un idioma más cristiano. Pero a él eso no le importaba. El hombre pagaba bien y cuando él volviera al suburbio de Asunción en donde tenía su rancho llevaría una buena suma sin andar por los esteros como esos "byros" cazadores pues él se consideraba con orgullo hombe de ciudad, en donde había casas de dos pisos y más y tranvías.[367]

El uso del *jopará* también es frecuente en la novela, porque caracteriza con más precisión el habla común de los paraguayos. La reproducción fiel del habla coloquial es, al fin y al cabo, un rasgo de la literatura folklórico-costumbrista:

> -Upéicha Honorio. Ya é de seis meses jhina... Y va a ser un "cuimba-é-í". Ya va ser papá vos y tené que hallarte.[368]

El autor aprovecha el discurso incluso para ensalzar la sinceridad y la bondad de los campesinos, a quienes considera seres primitivos aún no contaminados por la obsesión de la riqueza, y defender el guaraní como signo de distinción de esa naturalidad. Entre el discurso, el autor recrea mitos como el de los tesoros enterrados, la obsesión por la quimera de encontrar las riquezas ocultadas por familias fugitivas de la Guerra de la Triple Alianza cuando huían junto al mariscal López, el del luisón, el del *aó aó*, el *ypora*, el misterio de los viernes por la noche, San Lamuerte, y otros, todos ellos perfectamente explicados e interpretados por el narrador omnisciente.

---

[367] *Íbid*., p. 21.
[368] *Íbid*. p. 41.

El estilo del texto busca expresiones directas y sencillas, comprensibles para el pueblo medianamente formado, sin retoricismos y con párrafos breves que aportan dinamismo a la narración, pero Gerardo Halley Mora trata en ocasiones de incursionarse en el estilo indirecto libre, cuando se incrusta en el pensamiento del personaje, y el lirismo, llegando a metaforizar para construir expresiones que se asemejan a greguerías de Ramón Gómez de la Serna:

> También la noche se mostraba avara de sus joyas, pues se había ocultado con su chal de nubes, sus estrellas y luces.[369].

El expresionismo de *Hijo de Hombre* de Augusto Roa Bastos, aunque de forma involuntaria, es visible también en algún fragmento, cuando el autor describe la muerte de José Pará con virulencia y llegando al detalle minucioso:

> El sordo fragor estremeció la noche del viernes. El seno de la fuente se abrió en un socavón imperioso. El profundo venero del ojo de agua saltó enfurecido desde el centro de la tierra, envolvió al hombre con un abrazo turbio de barro y lo atrajo a su seno en una succión irresistible cuyos chasquidos de bestia golosa se escucharon durante un largo rato.[370]

La estructura de la novela es semejante a la de *Mancuello y la perdiz*: desde el presente, uno de los personajes cuenta una historia pasada que es el centro de la novela, que se cierra finalmente con la vuelta en el último capítulo al presente del relato. Esta estructura circular, de relato perfectamente cerrado, de movimiento retrospectivo del argumento, se ve implementada por otros *flash-backs* dentro de éste, que son digresiones que narran sucesos acaecidos en el

---

[369] *Íbid*. p. 33.
[370] *Íbid*. p. 36.

pasado. También hay reflexión sobre la ficción oral tan característica del Paraguay, el "caso", al que define como narración cuyo material son los episodios de la selva, las acciones de los animales, sus costumbres y su comportamiento, a veces caprichoso, y su forma de narrarse en un ambiente adecuado. La huella de *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes, obra muy apreciada en Paraguay, se observa en que los personajes responden a sus modos de vida, en la estructura narrativa simple y en la inclusión de relatos orales en la narración.

Así, pues, *La recompensa* inicia una trayectoria novelística coherente, la de Gerardo Halley Mora. La novela se convierte en un hito en el año 1980, porque significa la expansión de una narrativa de evasión que se aleja de interpretar y reproducir conflictos sociales y que reafirma el exotismo narcisista en el relato paraguayo de los últimos años.

Fuego bajo la Cruz del Sur.

Fuego bajo la Cruz del Sur, también publicada en 1980, es una novela inspirada en el marco de los sucesos de la Revolución del 47. En ella se observa la influencia inconsciente de escritores estadounidenses de aventuras como Hemingway, Somerset Maughan, Graham Greene, Jack London y el autor de novelas del oeste Zane Gray. La novela arranca en los años posteriores a la contienda contra la Triple Alianza para construir un relato temporal centrado en el 47. En el argumento de ficción se entreveran sucesos y épocas reales.

El realismo fantástico de los sucesos que se deslizan en la narración vuelve a mostrarse como característica de la novelística de Halley Mora. Reaparece la caza del mito

viviente, lo misterioso arraigado en la mentalidad popular, y las fantasías del hombre en la dureza de los esteros paraguayos entre la magia y la influencia de los cuentos de las *Mil y una noches*. Gerardo Halley Mora vierte también en ella las características de otras novelas suyas, como la incursión del guaraní en el discurso, la primera persona al comienzo y la tercera en el resto de la novela, y el retrato de una circunstancia personal en el contexto histórico de su país. Podríamos añadir que, aun cambiando el argumento principal y el escenario, esta obra presenta las mismas características que la anterior.

El talismán.

Gerardo Halley Mora deja de escribir durante bastantes años por la escasa lectura que tuvieron sus novelas, centra su actividad en el periodismo. La falta de repercusión de sus obras narrativas le desmoralizan, pero en él sigue presente la idea de que su trabajo intelectual de hoy está destinado seguramente a lograr una mejor valoración en el futuro. Su siguiente novela, *El talismán*, aparece doce años más tarde que *Fuego bajo la Cruz del Sur*[371], y aunque el contexto político ha cambiado, mantiene los mismos derroteros argumentales y estilísticos de las anteriores.

Halley Mora vuelve a encontrar su fuente de inspiración en el ambiente de los mitos y en el de la historia viva del pueblo paraguayo. El tema de *El talismán* es muy semejante al de sus novelas anteriores: la obsesión que provoca la persecución del mito en la realidad, que lleva al hombre a su propia

[371]Gerardo HALLEY MORA: *El talismán*. Asunción, El Lector, 1992. Repárese en que las dos obras anteriores son autoediciones del propio autor.

destrucción. Lo que diferencia argumentalmente esta obra de las anteriores es que el protagonista no inicia una persecución en busca del mito, sino una huida después de haberse apoderado de su imagen. Persecución o huida, lo cierto es que el autor reproduce el extremo al que puede llegar una mentalidad paraguaya cuando cree firmemente en sus mitos. El protagonista, Pombero, roba la terrorífica imagen de San Lamuerte, símbolo del bien y del mal, de origen misterioso y lúgubre al haber sido tallado en la tibia de un niño que acababa de morir. El nombre del protagonista es simbólico, puesto que el pombero es el mito más popular del área guaranítica, un enano deforme con un sombrero de paja y pelo negro, que camina en las siestas detrás de los niños traviesos, y el protagonista de la obra es el último poseedor del hueso tallado del "angelito".

El costumbrismo vuelve a ser mágico y en muchas ocasiones desoladoramente naturalista, sobre todo cuando se subraya el extraño culto a San Lamuerte y la capacidad de fanatismo a que induce, culto que el narrador no ve como negativo, sino que para él lo horripilante es la excesiva imaginería que lleva a cometer aberraciones humanas. Este mito ancestral se mezcla con la religión cristiana, que representa así el mestizaje que caracteriza al pueblo paraguayo. El autor también documenta hechos culturales del pueblo formados a partir de la transculturación cultural de siglos pasados: el entretenimiento del *ybyrásiy*[372], la danza popular de la galopa o el truco[373].

De la lectura de la obra se desprende que el autor realiza una defensa de los valores humanos ante todo y denosta

---

[372] *Yvyrays^yi*: literalmente "palo resbaladizo". Juego para niños de origen español muy popular en Paraguay.
[373] Juego de naipes con la baraja de cartas española.

cualquier acto de barbarie, subrayando el sentido humanista e idealizante del relato. El costumbrismo es más pronunciado que en las obras anteriores, y se manifiesta en las fotográficas descripciones y en el uso del guaraní y del jopará en las frases. Hay explicaciones de la etimología de palabras guaraníes inmersas en la narración, como la de *pyragüe*[374]. Incluso el narrador reflexiona sobre esta lengua según su propia visión, para criticar sobre todo la costumbre que tenían las familias de Asunción de evitar que los hijos la aprendieran, al considerarla como de servidumbre o de campesinos:

> En cuanto al guaraní, muchos extranjeros aprendían rápidamente esa lengua y algunos paraguayos no la dominaban. Otros fingían conocerla.[375]

La primera parte se localiza en Asunción, donde aparecen tipos populares como el afilador de cuchillos, el zapatero influido por las novelas policíacas que adquiere en una librería de la Plaza Uruguaya[376], los camioneros o el tallador de imágenes. El argumento de la obra se sitúa en los años que siguen al final de la Guerra del Chaco, en junio de 1935. Un hombre misterioso llega a una santería[377] de Asunción para que se le talle una imagen de "San Lamuerte". Pombero, un joven marginal y jorobado, enamorado de Pablita, roba la imagen, al quedar fascinado con ella, y huye llevándosela. La dualidad que representa este mito, que produce tanto desgracias como beneficios, provoca la angustia y el temor, pero la esperanza

---

[374] *Pyrague* significa literalmente espía, pero procede de la unión de *py*, "calzado", y *tague*, unas plumas finas que en el calzado hacen que el sonido de los pasos desaparezca.
[375] Gerardo HALLEY MORA: *El talismán*, pp. 29-30.
[376] En esta plaza de Asunción se ubican las importantes librerías "El Lector" y "Expo-libro".
[377] Lugar de compraventa de imágenes, donde también se tallan por encargo.

en el futuro a la vez, de Pombero. Éste esconde la imagen robada en un termitero. A partir de este momento, la acción se estructura en paralelo; Pombero huye y Pablita por su lado inicia su búsqueda, perseguidos por un soplón de la policía. Ambos se juntan en la misma huida, y el soplón fallece por una picadura de boa. Finalmente, un niño encuentra la imagen y se la queda, y Pombero y Pablita trabajan en un circo de Curitiba (Brasil). Pombero muere durante la ejecución de su número al tener una visión de la imagen de San Lamuerte, desenlace semejante al de las anteriores novelas del autor, ante la obsesión por los mitos de apariencia irreal.

Lo que destaca en las obras del Gerardo Halley Mora es la redundancia con que subraya las obsesiones de sus personajes, vistas por un narrador omnisciente que se adentra en el alma de los personajes. Se manifiestan especialmente en sus sueños, que son una expresión freudiana de los deseos. A veces es fácil de comprobar la influencia de Casaccia, y su inspiración en el Dostoievsky de *Crimen y castigo*, en la expresión del sentimiento interior de los personajes, sobre todo en la exploración del sentimiento de culpabilidad (cuando Pombero roba la imagen en *El talismán* por ejemplo). La naturaleza es el acompañante ideal de la ficcionalización de estas obsesiones, y llega a veces a convertirse en un actante cuando provoca que los personajes modifiquen sus pensamientos al cambiar ella. Al narrador le importa tanto la acción como la interioridad de sus personajes, motivo por el que los combina y entrelaza para establecer una causalidad entre los mismos. El descuidado uso de la puntuación y de la estructuración de los párrafos, en los que aparece a veces una cláusula sintáctica, no impide que el

lector pueda seguir la historia que narra, y las digresiones continuas que introduce el narrador para contar algún suceso popular no logran desviar su atención en el momento que vuelve el relato principal de la obra. La influencia de Ciro Alegría y, especialmente, por ser una obra muy leída en Paraguay, de *Don Segundo Sombra* es evidente de nuevo, dada la aparición del contador de casos, semejante al gaucho que aparece en la novela argentina para contar historias. A diferencia de la novela de Ricargo Güiraldes, Gerardo Halley Mora diversifica los personajes que las narran. Por otra parte, el estilo no es muy cuidado; abundan los retruécanos, los modismos, la falta de concordancia de algunas frases, y el descuido en el orden sintáctico, pero el dinamismo de la narración y el buen uso de la elipsis argumental favorecen el interés y el suspense en las tres novelas de Gerardo Halley Mora, nuevas aportaciones a la vertiente nativista endocéntrica de la narrativa paraguaya.

3.1.2. LA NUEVA VERSIÓN DE *MANCUELLO Y LA PERDIZ* DE CARLOS VILLAGRA MARSAL.

Carlos Villagra Marsal ha sido, y es en la actualidad una de las figuras más influyentes de la literatura paraguaya actual. A su labor de escritor, hay que añadir la de catedrático de literatura de las universidades paraguayas Nacional y Católica, y la de editor, entre otras como la de director de un taller poético o impulsor de actividades literarias y culturales. Miembro de la llamada "promoción del 50", publicó el cuento titulado **Arribeño del norte** y la novela corta *Mancuello y la perdiz*, en los años sesenta. Creó esta narración mientras se encontraba en Chile destinado como funcionario de la ONU, en 1965, después de haberla presentado al concurso organizado un año antes por el diario asunceño *La Tribuna*. Años después la rehizo, y de ello surgió la segunda edición corregida y ampliada de la novela corta en 1991, que a continuación vamos a analizar, comparándola con la versión anterior.

Génesis de *Mancuello y la perdiz*.

La idea genésica de *Mancuello y la perdiz* se encontraba en la mente del autor desde años antes a cuando fue escrita. El centro de la novela, la leyenda del malvado Mancuello, reproduce un relato oral en guaraní que le contó un arriero anciano en el Departamento paraguayo de San Pedro, en la región oriental, antes de que emprendiera un viaje a Europa en 1958, cuando tenía veinticinco años. El autor solía desplazarse por el interior del país para investigar sobre etnografía, flora y fauna, y allí encontró al tropero seminómada que le contó la leyenda. En los seis años que median entre la fecha en que la

conoció y la de su composición literaria, Carlos Villagra Marsal tuvo tiempo de madurarla y reelaborarla, al menos inconscientemente, como novela. Cuando cumplió treinta y dos años se dispuso a escribir el cuento popular configurándolo con características individuales de estilo y proyección estética, y en quince días compuso la narración íntegra.

Toda leyenda oral popular se distingue por ser una creación colectiva que narra sucesos ficticios, que vive en la tradición oral variando continuamente y que se ha perpetuado transmitiéndose oralmente[378]. El relato central de *Mancuello y la perdiz* parte de una leyenda hispánica adaptada a la ambientación local guaraní precolonial. Es, por tanto, un ejemplo de la transculturación paraguaya y del mestizaje hispano-guaraní. La resolución de la narración oral permite valorarla como un cuento maravilloso que corresponde al tipo catalogado en los índices de Boggs y de Aarnee-Thompson como "ánima liberada del tormento". Los jesuitas españoles que se establecieron en las zonas del actual Paraguay desde el siglo XVII se valieron de leyendas de este tipo para adoctrinar en el cristianismo a las tribus indígenas, traduciéndolas incluso a la lengua guaraní. Este cuento tiene su origen en esa época, pero ha ido siendo adaptado en distintas variantes más actualizadas a cada tiempo histórico. De hecho, el protagonista de la relación es el malvado Mancuello y no el ángel libertador, con lo que se rompe la construcción habitual maniquea de los personajes en el cuento tradicional, donde el

[378]Idea tomada de Julio CAMARENA: *Catálogo tipológico del cuento folklórico español. Cuentos maravillosos*. Madrid, Gredos, 1995, p. 9. También el artículo del mismo autor "Algunos mitos clásicos en la tradición oral castellano-manchega. Consideraciones acerca del mito y cuento popular". *Actas de las II Jornadas de Etnología*

personaje más bondadoso y valiente suele ser el protagonista. Estas leyendas se conservan en la actualidad, sobre todo en las zonas rurales del interior del Paraguay, e incluso es tradicional que en una fiesta un niño recite la relación de cuando el ángel San Miguel mató al demonio, como atestigua el español Ildefonso A. Bermejo en una obra editada por primera vez en 1873[379].

El cuento central de Mancuello presenta como variante principal de este tipo la consideración del ánima como una entidad colectiva que el ángel justiciero libera de los actos de un malvado, en lugar de ser la de un personaje concreto del cuento tradicional. Variantes distintas de este tema se encuentran extendidas por la tradición oral en todo el territorio ibérico y en muchas zonas latinoamericanas.

El cuento folklórico surge del calor de la tradición oral mientras que el literario es de carácter más sofisticado. Anderson Imbert lo tipifica como la narración breve en prosa que, por mucho que se apoye en un suceder real, revela siempre la imaginación de un narrador individual[380]. Al definir la categoría tipológica de *Mancuello y la perdiz* como cuento, encontramos que se ha producido el mestizaje entre las formas de la tradición oral -el relato en sí y el empleo del castellano paraguayo- y del cuento literario -la reelaboración lingüística de imágenes y la enmarcación interna del relato en una situación concreta-, una confirmación estética del cuento tradicional.

---

de Castilla-La Mancha. Ciudad Real, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1984, pp. 127-156; y "El cuento popular", Barcelona, Anthropos, 166/167, pp. 30-33.

[379]Ildefonso A. BERMEJO: *Vida paraguaya en tiempos del viejo López*. Buenos Aires, Eudeba, 1973, p. 186.

[380]Enrique ANDERSON IMBERT: *Teoría y técnica del cuento*. Barcelona, Ariel, 1992, p. 13.

Carlos Villagra Marsal no transcribe la leyenda como él mismo la escuchó, sino que la transforma aplicando sus intenciones de sublimar el lenguaje y transgrediendo las normas de verosimilitud del realismo que obliga a reproducir con fidelidad hasta la forma de hablar del campesino. Adapta lo popular a un registro culto y lo rodea de una introducción y un desenlace en tiempo distinto. Es evidente que un campesino no pronuncia expresiones que aparecen en el texto como "una inclinada lágrima de diamante", que son productos del trabajo de un autor individual que transfiere elementos de la lengua culta al texto escrito en lenguaje popular. La leyenda original en guaraní ha sido evidentemente transformada y reinterpretada. Carlos Villagra Marsal, a este respecto, comenta lo siguiente:

> Ésta es una elaboración literaria de un cuento popular. *No es* el cuento popular: para eso, yo hubiera grabado en una cinta lo que me contaba ese señor..., y aun así, hubiese sido imposible captar la gracia del compuesto, que reside precisamente en su oralidad, algo que no puede transcribirse jamás: la cesura, las pausas, las exclamaciones, los gestos...[381]

El autor afirma que escribió en guaraní prácticamente toda la leyenda y luego la tradujo muy libremente, es decir, del segundo al noveno capítulos, los que contienen la narración del arriero. Incluso guarda los originales previos a la traducción que utilizó para la primera edición, publicada en 1965, donde se puede observar este proceso, aunque eliminara cualquier evidencia de la sintaxis del guaraní, completamente diferente a la del castellano. La narración ofrece el elemento sobrenatural y misterioso, que alcanza su más alto protagonismo

[381]Juan Manuel MARCOS: "Entrevista con Carlos Villagra Marsal". Oklahoma, *Discurso Literario*, vol. 3 (1996), pp. 247-261.

en los capítulos primero y último, los que el autor crea directamente, pero en los de la leyenda se transluce la procedencia oral del texto inicial.

La segunda edición de 1991 es más elaborada y se encuentra algo corregida. En ella, Carlos Villagra Marsal ha realizado nuevos giros lingüísticos inspirados en la traducción del guaraní al castellano. En el texto no se observa la espontaneidad lingüística de la primera versión, sino un trabajo más consciente y culto de la palabra, y el intento de construir nuevas imágenes a partir del significado original de los formantes léxicos de la palabra guaraní, lo que difícilmente podría hacer creer que el autor tradujo la obra, mentalmente o por escrito, de la lengua original. Sin embargo, el texto de la primera edición, de elaboración menos sofisticada, afirma la autenticidad del testimonio del autor, lo que se observa sobre todo en las diferencias estilísticas que existen entre los capítulos primero y último y los que reproducen la leyenda original.

La historia original de Mancuello ha quedado también transformada en el interior de lo que aparece en la obra. Hay anécdotas secundarias originales dentro de la trama principal, como la partida de truco. Pero hay otras que ha añadido el autor que nada tienen que ver con la leyenda guaraní de la que parte. Pantaleón Mancuello no existe realmente, aunque se inspira en el bandido tradicional del Paraguay. El nombre de Pantaleón aparece solamente una vez en toda la narración. Con ello, el autor ha pretendido reproducir el hecho de que en Paraguay es lo más frecuente llamar a la gente por su apellido, e incluso las esposas suelen llamar a sus maridos por el mismo,

para subrayar las características regionales de los personajes y del ambiente.

Villagra Marsal indaga en su biografía familiar ancestral para buscar un personaje antecedente de Mancuello. Y se inspira en Santacruz, un asesino famoso de Piribebuy[382] cuyas fechorías eran conocidas en toda la comarca. En la puerta principal de la casa familiar de Villagra se ven hasta hoy dos impactos de bala del fusil con el que Santacruz disparó a su abuelo. Se desconoce su suerte final, aunque probablemente lo asesinaron. Por otra parte, hay algunas referencias a la localidad de Piribebuy en el texto que dan cuenta del intento del autor por incluir aspectos del mundo rural que conoce en profundidad.

Otra anécdota secundaria de origen familiar que es ajena al cuento original, pero que no es creación del autor, es la del *gringo kaigue*. Uno de los antecesores catalanes de Carlos Villagra Marsal, en los últimos años del gobierno de Gaspar Rodríguez de Francia, parece que tenía dinero. Unos bandidos lo torturaron una noche en presencia de su mujer, Isabel Villagra, y luego lo ahorcaron. Esa misma noche, ella encaneció y quince días después murió. Este hecho ancestral inspira la anécdota del capítulo tercero.

A éstas, agrega la experiencia personal en los capítulos primero y último. Carlos Villagra Marsal es descendiente de propietarios rurales desde la época de fundación del pueblo de Piribebuy, a comienzos del siglo XVII. Esa condición es la del niño que escucha el cuento del arriero, por lo que hay un trasfondo biográfico en la obra.

---

[382]Pueblo paraguayo sito en el Departamento de Cordillera, a 74 kilómetros de Asunción.

Así, *Mancuello y la perdiz* parte de la leyenda folklórica, pero el autor la transforma hasta convertirla en una historia textual donde se mezclan las anécdotas vividas y las referencias personales con lo estrictamente tradicional. Asistimos, por tanto, a una de las transformaciones del cuento popular en culto por medio de la escritura y de la individualidad en la autoría y recreación, opuestas a la anonimia colectiva de aquél.

Una de las escasas formas de difusión que tiene la literatura escrita en Paraguay es la participación en concursos. Por esta razón, Carlos Villagra Marsal presentó la obra al de novela que organizó el hoy desaparecido diario de Asunción *La Tribuna*, en 1964. La obra obtuvo el primer premio. La había presentado firmada con el pseudónimo de "Compuestero", con lo que reclamaba la figura del narrador de compuestos y relaciones de la tradición oral en el ámbito popular autóctono. Con el paso de los años, es una de las obras más leídas en el país. La segunda edición confirma este hecho, que además sirve para justificar la necesidad que tiene el autor de reformar el texto para adecuarlo a sus propias inquietudes y a su evolución personal y como creador.

Argumento y estructura.

Mancuello y la perdiz es la única incursión conocida de Carlos Villagra Marsal en la narrativa, además de su cuento **Arribeño del norte**. En éste, asoma ya la atmósfera irreal de su novela corta, como afirma Edgar Valdés[383], y su interpretación del regionalismo de aura mágica. Lo primero que se desprende de

[383]Edgar VALDÉS: "Mancuello y la perdiz". Asunción, suplemento cultural del diario *ABC Color* de fecha 5 de enero de 1992.

su lectura es el aliento poético de la transformación culta de la leyenda popular. En principio, Villagra parte de los presupuestos de la novela lírica de Valery Larbaud, donde según Arnold Bennet "toda escena, incluso la más común, es maravillosa sólo con que uno se aparte de la rutina y la contemple como si fuera por primera vez" y "el novelista debe cultivar esa facultad de ver las cosas sencillamente, ingenuamente, como un niño o un loco que viven cada momento en el presente sin recuerdos"[384]. En *Mancuello y la perdiz* se sitúa en primer plano la perspectiva de la captación mágica del mundo que tiene el niño, como se da en una mente primitiva y prelógica, de la misma forma que Ricardo Güiraldes, quien mantuvo su amistad con Larbaud, lo hizo en *Don Segundo Sombra* con el joven Fabio Cáceres.

Por las características del relato central, la obra ha de inscribirse en la vertiente folklórica que transciende los temas inspirados en leyendas populares tradicionales, con estructura cerrada y mensaje didáctico final. El autor reproduce un relato tradicional guaraní y lo introduce en el marco de la puesta en escena de la conversación que surge del encuentro mágico (¿casual?) del arriero y el niño. Las experimentaciones de la novela no afectan a la perspectiva o a la estructura formal, como en las obras de los autores latinoamericanos del *boom*, coetáneos de Villagra, sino a la palabra como signo formado por significante y significado. El autor crea conceptos y metáforas con las significaciones plurales del guaraní y del español, transformando los

[384]Citado por Andrés AMORÓS en el capítulo dedicado a la novela poética de *Introducción a la novela contemporánea*. Madrid, Cátedra, 1971, p. 131.

significados literales de términos de la lengua indígena en significantes del castellano. El procedimiento de reversión de una lengua a otra crea la imagen poética, el concepto nuevo, y en estas creaciones conceptuales reside el experimentalismo que se le atribuye en ocasiones a *Mancuello y la perdiz*[385].

La *nouvelle* consta de diez capítulos. El primero y el último corresponden al encuentro y despedida del arriero y el niño respectivamente, mientras que los ocho centrales son la historia de Pantaleón Mancuello contada por el primero. Mancuello es un pendenciero desalmado que tiene amedrentada a toda la población del lugar donde comete habitualmente sus fechorías. Sin embargo, en el sexto capítulo aparece José, quien en el octavo ridiculiza al malvado y lo convierte en perdiz de una especie donde se mezclan las características de las clases de este animal que existen en el Paraguay, que por otra parte no es una perdiz como la europea, sino un tipo de ave autóctona que tiene características propias pero a la que se denomina así por su carácter de gallinácea. José es en realidad el arcángel Gabriel que ha venido a liberar al pueblo de la esclavitud a que lo somete Mancuello.

El relato parte de una característica del cuento tradicional, aunque invertida en el protagonista: el maniqueísmo de los tipos que funcionan como personajes que son representaciones de conceptos éticos abstractos. Es el recurso del desenlace de los cuentos infantiles: el "malo" sufre el castigo del héroe por sus fechorías. Villagra construye la narración uniendo dualidades que forman contrastes. Mancuello

[385]Juan Manuel Marcos y el autor conversan sobre el experimentalismo formal de la obra en la entrevista publicada en *Discurso Literario: Revista de Temas Hispánicos*, v 3(2) (1986), pp. 247-261.

es el malvado y José el buen libertador, pero aunque ambos presentan las características de ambos tipos, su carácter no transciende y no hay una intención tácita o explícita de despertar en el lector la antipatía hacia el primero y la simpatía hacia el segundo. La metamorfosis final de Mancuello en perdiz llega a ser tierna, y el narrador no se recrea en la venganza como resolución del conflicto, porque el autor presenta una visión optimista del mundo y del futuro.

Los diez capítulos de la obra se vertebran en una estructura simétrica, circular y cerrada a la vez. El primero y el último corresponden a las escenas donde el niño y el misterioso arriero conversan. Por el contrario, la narración de la historia de Pantaleón Mancuello, que ocupa desde el capítulo segundo al noveno, es un ejemplo que sigue los modos de la tradición oral para influir en la conducta del niño y en la mentalidad primitiva, que aún contemplan el mundo como un ente mágico donde no se distingue la ficción de la realidad. Estructuralmente, la obra es una narración dentro de otra narración. Encontramos dentro del texto, por tanto, un discurso desdoblado con dos narradores: el intradiegético del primero y el último, y el heterodiegético de la historia central. Es, en realidad, el tipo de estructura donde un personaje de condición social inferior a la de su interlocutor, aunque más avezado en edad y experiencia, sirve un ejemplo educativo, formulismo propio de la prosa medieval europea que se inserta en la tradición oral guaraní con la colonización española; un ejemplo del mestizaje y de la transculturación que surge en el Paraguay de la colonización española.

El segundo capítulo comienza con la descripción física y moral de Pantaleón Mancuello, a quien el narrador convierte en un estereotipo de maldad y fealdad, que por la exageración de rasgos no llega a despertar la antipatía del lector adulto. El arriero añade detalles para intensificar la crueldad del personaje, a quien se llegan a someter incluso las autoridades. Mancuello es un individuo violento de aspecto físico casi terrorífico, y esta descripción presenta estos rasgos subrayados por la enumeración gradativa que tiene la intención de incrementar el terror del niño receptor del relato. Carlos Villagra Marsal utiliza, en este sentido, uno de los recursos más frecuentes en las narraciones de tradición oral: la hipérbole con grado superlativo en la descripción, sobre todo al compararlo con las serpientes más temibles del país, el animal que simboliza el mal en el cristianismo y en el pensamiento mestizo paraguayo.

El tercer capítulo transfiere uno de los aspectos míticos que deambulan por la mentalidad de algunas zonas de América. Mancuello juega una partida de truco contra la crucecita en memoria del *Gringo Kaigüé*. En la leyenda popular paraguaya que procede de la picaresca española, todo el que juega contra una cruz tiene algo que ganar. Este mito no radica exclusivamente en el territorio paraguayo; en *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos aparece una partida de naipes donde Pajarote juega con el dinero de las ofrendas al árbol del ánima de Ajirelito, que tiene una intención parecida a la de la obra de Carlos Villagra Marsal[386]. Pajarote actúa con la misma picardía que Mancuello, y afirma que fue el ánima quien le permitió apostar en la partida

el dinero de las ofrendas de los devotos, mientras que la obra paraguaya simula obtener el botín con legalidad al vencer en la partida al símbolo divino. Por otra parte, es común en ambas obras la reacción de alboroto y alegría que produce la victoria de los personajes, quienes se convierten así en héroes de sus acompañantes.

Sin embargo, la reacción del pueblo es de indignación por la blasfemia sacrílega de Mancuello. En el cuarto capítulo se organiza una procesión de desagravio y fervor religioso para pedir a la cruz la liberación de la plaga del bandido y, además, para que acabe la sequía que desde hace tiempo ha llevado a la desesperación a las gentes. La seca se convierte en un motivo de la naturaleza que adquiere valor simbólico porque se sitúa en paralelo a la situación que provoca Mancuello, de tal forma que cuando queda convertido en perdiz comienza a llover copiosamente y se alivian a la vez los males que padece la población.

En el capítulo quinto, Mancuello ataca a un tercer estamento social: el del propietario rural. El narrador cuenta la fiesta que ofrece doña Candelaria Servián, "una señora de lo más mejor" que es propietaria de una imagen ancestral del Niño Jesús del tiempo de los jesuitas, porque la menor de sus cinco hijas se ha curado de un pasmo de sangre. El capítulo se centra en la descripción detallada de una fiesta típica paraguaya, donde no faltan los músicos, adornos, flora y gastronomía del Paraguay. El capítulo es una digresión del argumento principal que actúa como eje central de aclimatación del relato antes del último episodio de Mancuello previo al desenlace. El autor, al

[386] Capítulo séptimo de *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos.

incluir una amplificación de elementos tradicionales, consigue retardar el desenlace a la vez que hace crecer la incombustible maldad del personaje, capaz de acabar con lo más grande del alma paraguaya, sus elementos folklóricos unidos en la fiesta.

La dilación del desenlace se intensifica cuando en el capítulo siguiente, el sexto, aparece el personaje antagonista del *infeliz* Mancuello: José, un prototipo paraguayo de caballerosidad. Las gentes -demostrando que la hospitalidad es uno de los rasgos de la idiosincrasia del paraguayo- desconocen la identidad del forastero. El narrador va graduando la entrada en acción de José hasta convertirlo en un personaje admirado por todos. Así, se reproduce una situación idílica subrayada. Pero este clima de cordialidad se rompe cuando reaparece Mancuello en el capítulo séptimo, y se destruye el armónico ambiente festivo local. El capítulo finaliza de forma abierta cuando se dirige a la estatua del Niño Jesús con una actitud desafiante, y ante esta situación José interviene definitivamente al principio del capítulo octavo. Ambos forasteros se enfrentan en una pelea que acaba con la victoria de José sobre el malvado y su metamorfosis en perdiz, con la restauración del orden perturbado y la sublimación del héroe. El triunfo de José es el momento climático de la novela, al que sigue el anticlímax donde el héroe popular resulta ser el arcángel Gabriel que ha liberado al pueblo del opresor, y sube a los cielos. Y no sólo ha liberado al pueblo de quien lo esclaviza, sino también de la sequía que lleva aparejada la presencia de Mancuello, cuando comienza a llover después de derrotar al malvado.

El capítulo décimo, y último, retoma la acción del comienzo en presente y vuelve la conversación del arriero y el niño. Aquél ha conseguido su propósito didáctico para que el niño adopte una posición ética de generosidad cuando sea estanciero y no emplee la violencia como método sistemático. Pero los ojos grises del arriero delatan su identidad: es el mismo José, el arcángel liberador. De esta forma, lo que parece fantasía se convierte en realidad, y el final abierto revela que el niño ha de recordar este ejemplo durante toda su vida, de la misma forma que el compuesto original contado por un campesino en guaraní impresionó a Carlos Villagra Marsal en la vida real.

Aunando las características estructurales, la novela posee un epicentro, la historia de Mancuello enmarcada en un relato en presente. Pero la historia del malvado tiene tres partes: la presentación del personaje, los actos que dan cuenta de su maldad y la fiesta que da paso a la resolución del conflicto. La estructura de la leyenda es, por tanto, tradicional, con presentación del personaje, nudo y desenlace, de la misma forma que el conjunto de la obra la tiene también. Sin embargo, a diferencia de otros relatos folklóricos, la aparición del héroe se produce al final de la obra, cuando el pueblo y sus gobernantes no encuentran salida a la situación e imploran una solución milagrosa. Así, la oposición entre el mal y el bien queda reforzada con la construcción del relato, aunque el autor no acentúe el sentido de venganza en el desenlace, sino el de restauración de un *modus vivendi* idealizado.

En la estructura tradicional de la obra, propia también de la literatura didáctica y de los cuentos infantiles, el final

cerrado de la leyenda se opone al abierto de la transformación del autor con un guiño al lector de la culminación del encuentro del niño y del arriero. La simetría del texto, que lo cierra formalmente, responde, por tanto, a la elaboración culta de la leyenda popular. Como en el relato oral folklórico la conclusión didáctica que se extrae es inherente al conjunto narrativo: surge del discurso en sí mismo y no de una moraleja final o de unos *viessos* situados al final de la narración que sirve como ejemplo. En el de *Mancuello y la perdiz* encontramos una estructura compleja que consta de dos niveles funcionales, el pragmático -alrededor de la conversación del arriero y el niño- y el estético -la historia de Mancuello, que tiene una estructura autónoma, con tiempo, espacio, personajes y modo de elocución propios. Entre ambos niveles del discurso se produce una interacción que permite el paso del plano convencional en presente al imaginario en pasado. El relato de Mancuello no es un ejemplo -simple ilustración de una tesis moralizante- sino un relato independiente, que si bien contiene ideas didácticas, el autor lo orienta hacia lo estético-lúdico en su vertiente regionalista.

El procedimiento mixto que emplea Carlos Villagra Marsal, visible en obras medievales como *El conde Lucanor*, subraya el desajuste de las relaciones de un individuo violento y la sociedad. Por otra parte, hay que destacar el carácter juvenil de la obra. En este sentido, la experta paraguaya en literatura infantil y juvenil María Luisa Artecona de Thompson la valora acertadamente como "la primera novela juvenil de importancia"

en su país[387]. A la afirmación se puede añadir que en lo fundamental reúne tres constantes temáticas del cuento de hadas de los hermanos Grimm que define Bühler:

> a) El restringido círculo de personajes, muy tipificados, con una neta oposición de cualidades antitéticas: bondad-maldad, grandeza-pequeñez, astucia-estupidez, etc., y, en general, la presencia de esquemas de oposición: verdadero-falso, claro-oscuro, etc.
>
> b) Las motivaciones de las acciones, determinadas por sentimientos sencillos y primarios como la bondad, la generosidad, la piedad, la curiosidad o la envidia y la maldad e, incluso, por la necesidad de obedecer a una orden.
>
> c) La gratificante recompensa reservada a la bondad y el despiadado castigo infligido al malvado y, en general, la moral ingenua, heterónoma, rígidamente maniquea y esencialmente dogmática que recorre la narración.[388]

A estas características hay que añadir la del realismo moral de la tendencia a valorar las consecuencias materiales de acciones y comportamientos, la dimensión extra-temporal o atemporal, el ingenuo optimismo que recorre la narración, la estructura episódica cerrada, la linealidad del relato, el reducido número de personajes y la ausencia de seres y situaciones complejas[389].

A pesar de que el autor expande algunas descripciones lugareñas, a diferencia del cuento infantil, e introduce una fuerte carga poética, *Mancuello y la perdiz* presenta las características anteriores, lo que hace que tenga los rasgos de la novela juvenil.

---

[387]María Luisa ARTECONA DE THOMPSON: *Antología de la literatura infanto-juvenil paraguaya*. Asunción, Centro Editorial Paraguayo S.R.L., 1992.
[388]Ch. BÜHLER: *Dar Märchen und die Phantasie des Kindes*. Munich, Barth, 1958, p. 46.

Como hemos indicado, Villagra publicó por primera vez la obra en 1965 en la Colección *Cultura Paraguaya* de la Editorial Emasa de Asunción. Sin embargo, entre abril y diciembre de 1989, en el estudio de su casa de Última Altura, situada entre Paraguarí y Piribebuy, corrigió la versión original, y creó una segunda que se editó en 1991 en la *Biblioteca de Estudios Paraguayos* de la Universidad Católica de Asunción. La primera edición se encontraba agotada, y ante la posibilidad de publicar una segunda, Carlos Villagra Marsal deseó perfeccionarla a su gusto veinticinco años después, reflejando la evolución de su escritura creativa.

Algunos autores paraguayos son proclives a reelaborar sus obras con el paso de los años, porque consideran que toda obra es susceptible de adaptaciones y cambios. El caso más conocido es el de *Hijo de hombre* de Augusto Roa Bastos, quien rehizo la primera versión de 1960 en la nueva edición definitiva de 1983. Casi al mismo tiempo que *Mancuello y la perdiz*, Renée Ferrer corrigió su novela *Los nudos del silencio*, cuya primera edición de 1988 aparece perfeccionada en 1992. Helio Vera incluye un relato nuevo en la segunda edición de *Angola y otros cuentos*.

Las diferencias entre las dos versiones de *Mancuello y la perdiz* no afectan al argumento de la obra: son modificaciones textuales del autor. El proceso de creación y transformación de la leyenda guaraní original que se puede comprobar en la espontaneidad de la primera versión, es apenas perceptible en la segunda, donde el texto que sirve de base a los cambios es el de 1965. Hay una diferencia formal entre los capítulos de la

---

[389]Citadas por A. NOBILE: *Literatura infantil y juvenil*. Madrid, Ediciones Morata / Ministerio de Educación y Ciencia, 1992, pp. 54-55.

leyenda y el primero y el último, creación personal del autor. Los segundos se caracterizan por la mayor complejidad formal que ha empleado el autor, mientras que los primeros presentan una sintaxis y un léxico que se acercan a la transcripción del relato oral, con vulgarismos y términos coloquiales y dialectales del español paraguayo, con fórmulas narrativas arcaicas como la posposición del pronombre enclítico en *resúltase*. El barroquismo se acentúa en la segunda versión, donde aparecen más juegos léxico-lingüísticos que en la primera. Desde el principio se puede advertir la complicación formal que introduce el autor en la segunda edición, como podemos comprobar en los siguientes párrafos[390]:

El cielo se había descompuesto desde la siesta, pero ya menguaba la tarde y aún no quería llover.	El cielo se descompuso desde la siesta, pero ya menguaba la tarde y aún no quería llover.
Tranquilo y minucioso, el hombre en el patio sujetó firmemente, con tres prensillas, la argolla de metal blanco al poste de *lapacho* que estaba enclavado en ese lugar quién sabe *desde cuánto tiempo*. Después se sentó en *el escaño* que habría conseguido en el galpón y se puso a costurear sus riendas.	Tranquilo y minucioso, el hombre en el patio sujetó firmemente, con tres prensillas, la argolla de metal blanco al poste de *urunde'ymí lampino* que estaba enclavado en ese lugar quién sabe *desde cuándo*. Después se sentó en *la banqueta* que habría conseguido en el galpón, y se puso a costurear sus riendas.
De pie en el último escalón de la corta escalera que *bajaba al* patio y recostado en uno de los gruesos pilares del corredor, el niño callado miraba desde lo alto. Frente a él, a	De pie en el último escalón de la corta escalera que *subía del* patio y recostado en uno de los gruesos pilares del corredor, el niño callado miraba desde lo alto. Frente a él, a

[390]En las siguientes comparaciones seguiremos el criterio de utilizar dos columnas, correspondiendo la de la izquierda a la edición de 1965 y la segunda a la de 1991. Las diferencias entre ambas se destacan en letra cursiva.

menos *de medio kilómetro*, la extensa ceja oscura de la selva definía el Norte.	menos *de un kilómetro*, la extensa ceja oscura de la selva definía el Norte.
Concentrado, el peón cosía los tientos superpuestos, *sin hablar,* con una enorme aguja corva que casi era una *lezna*. La costura avanzaba faenosa pero *eficaz: en primer término* forzaba un agujero desde el revés *de la tira*, rotando el puño; seguidamente traía hacia sí la aguja y reproducía la operación, esta vez del derecho y un poco más abajo; añudaba luego con destreza los ojalillos de liña, y concluía uniendo en definitiva *el cuero* con un seco tirón (p. 13).	Concentrado, el peón cosía los tientos superpuestos con una enorme aguja corva que casi era una *alesna*. La costura avanzaba, faenosa pero *eficaz. En primer término* forzaba un agujero desde el revés de una *de las tiras*, rotando el puño; seguidamente traía hacia sí la aguja y reproducía la operación, esta vez del derecho y un poco más abajo; añudaba luego con destreza los ojalillos de liña, y concluía uniendo en definitiva *los cueros* con un seco tirón (p. 35).

Estos párrafos resumen las diferencias de ambas versiones. Algunas como la sustitución de dos puntos por punto y seguido son correcciones de estilo; otras surgen de la necesidad de perfeccionamiento, como *desde cuánto tiempo*; pero la mayor parte son transformaciones de palabras según su significante y significado en guaraní y en el castellano paraguayo. Observamos que el autor ha sustituido el término español por el guaraní, *lapacho* por *urunde'ymí lampino*, y ha cambiado algunas formas establecidas por las que se emplean en el español paraguayo coloquial, como *lezna* por *alesna*. A los tres tipos de variaciones hay que añadir las que encontramos en otros capítulos: actualización de las grafías del guaraní que se han estandarizado académicamente; modificación de tiempos verbales de mayor concordancia; eliminación de algunos retoricismos para

reducir el estilo ampuloso; mayor complejidad de las nuevas transformaciones de las palabras que se aglutinan y se sintetizan para formar los términos guaraníes; e inclusión más profusa de términos en guaraní y del castellano paraguayo, sin los signos o comillas que empleaban los escritores latinoamericanos desde el romanticismo (Echeverría), ni el habitual glosario final de términos dialectales. En el siguiente párrafo, además, podemos comprobar las diferencias de los diálogos, donde el autor ha cambiado nombres de animales y ha traducido al español la forma que los designa partiendo de las palabras que por aglutinación o polisíntesis han construido un nuevo concepto en el guaraní, los procedimientos de composición y formación léxica en esta lengua:

-Sí, señor, así es -prosiguió el hombre con la misma lentitud-. Resúltase que la perdiz tataupá es el alimento preferido del *tigre*, tal como a ustedes los chicos les gusta *el dulce*, o a nosotros arrieros el aperitar. Dicen que si el tigre, mientras está pescando *en el monte* para saltar por alguna *presa*, *huele* por casualidad a la tataupá o escucha que se va acercando, deja pasar por su lado sin hacerle caso *al jabalí*, *al tay-tetú, al mboreví al curé taguá* y hasta el venado colorado, porque se encapricha y sólo la tataupá quiere almorzar. Otras veces, *a punto de morir de hambre*, el *tigre* desprecia un *buey* gordo o *esas tropadas* de vaquillonas tontas que se rejuntan de	-Sí señor, así es -prosiguió el hombre, con la misma lentitud-. Resúltase que la perdiz tataupá es el alimento preferido del *jaguar*, tal como a ustedes los chicos les gusta *lo dulce*, o a nosotros arrieros el aperitar. Dicen que si el tigre, mientras está pescando *por el monte* para saltar por alguna *su carnada*, *olfatea* por casualidad a la tataupá o escucha que se va acercando, deja pasar por su lado sin hacerle caso *al jabalí mandíbula-blanca*, *al tapir, al venadito-de-cuello-negro, al tamanduá pequeño, al pecarí con-dientes-que-laten, a ese gran chancho del monte nombrado taguá* y hasta el venado colorado, porque se encapricha y sólo la tataupá quiere almorzar. Otras

balde por el campo, *los que* no le sería ni un poco difícil de agarrar (*ya que puede aproximárseles haciendo bochinche o incluso* a favor del viento), para pasarse los tiempos siguiendo el carril de la ynambú tataupá: es que le gusta demasiado la carne de ese bicho. Y qué le vamos a hacer -*declaró reflexivamente*-. Dios le hizo al tigre de esa condición, y así tiene que morir (p. 18).	veces, *estando ya por morir de hambre*, el *jaguareté* desprecia un *toruno* gordo o *una de esas* tropadas de vaquillonas tontas que se rejuntan de balde por el campo, *la que* no le sería ni un poco difícil de agarrar (*ya que se le puede arrimar haciendo escándalo o inclusive* a favor del viento), para pasarse los tiempos siguiendo el carril de la ynambú tataupá: es que le gusta demasiado la carne de ese bicho. Y qué le vamos a hacer -*reflexionó*-. Dios hizo al tigre de esa condición, y así tiene que morir (p. 40).

En los capítulos que corresponden a la narración de la leyenda también se han producido cambios semejantes. En la descripción de Mancuello del principio del capítulo segundo se puede comprobar su dimensión real. Así, el carácter malévolo del personaje queda intensificado en la segunda edición al comparársele su maldad con las víboras más temibles de la fauna del país:

En aquel paraje vivía un tipo, Pantaleón de nombre, Mancuello de apellido. Hombre más malo y de laya más fea que éste no se ha de topar *en el mundo*: un zafado imposible, malevo sin segundo *y* mañero como novillo erado, ése era Mancuello. Él, luego, no había vicio que no tuviera: él, habla sucia; él, jugador trampero; él	*En esa capilla* vivía un tipo, Pantaleón de nombre, Mancuello de apelido. Hombre más malo y de laya más fea no se ha de topar *en la superficie de este mundo*: un zafado imposible, malevo sin segundo, mañero como novillo erado, *peligroso como víbora chininí, tan provocativo como víbora capitán y más traicionero que*

haragán sin conchabo; él, cuatrero y ladrón; él, *puerco*. Y para completarse, le gustaba formalmente el trago. Lo único, que no podía ser mujeriego (aunque le hubiera gustado), porque ni por nada iba a encontrarse una que le *aguantase* (p. 21).

víbora-liana, ése era Mancuello. Él, luego, no había vicio que no tuviera: él, habla sucia; él, jugador trampero; él, haragán sin conchabo; él, cuatrero y ladrón; él, *último puerco*. Y para completarse, le gustaba formalmente el trago. Lo único que no podía ser *es gaucho alegrador-de-mujeres* (aunque le hubiera gustado), porque ni por nada iba a encontrar una que le *aguante* (p. 45).

De esta forma, Carlos Villagra Marsal también intenta superar las tres alternativas que utilizaban los autores paraguayos cuando utilizaban el guaraní en sus obras en español, sirviéndose del contexto de los párrafos para ofrecer el sentido del término empleado. Él mismo y José Antonio Bilbao las resumen en tres: a) escribir los diálogos en guaraní traduciéndolos a renglón seguido o al pie de página; b) crear un habla "yopará", es decir, una mezcla de guaraní y castellano; y c) eludir el diálogo o escribirlo directamente en español[391]. En este sentido, Ariel Dorfman alaba la solución al bilingüismo que Carlos Villagra Marsal adopta en *Mancuello y la perdiz*:

> Ha logrado darnos el sentido de la palabra guaraní mediante el contexto, mediante la repetición del término indígena que se encuentra siempre en la proximidad de un sinónimo en castellano. Un ejemplo típico: se habla de los truenos que aún no se oyen, aunque va a llover. Dice un arriero: "Los rayos están cayendo del otro lado.

> Puede que ya llueva allá, pero es mucha la distancia como para que sienta tronar: recién vamos a escuchar el zununú cuando aquel nubarrón pase por nuestras cabezas". Todo lector comprende de inmediato que zununú es la palabra guaraní para trueno. Y así durante el resto de la novela. Se habla primero del sacerdote, después se lo llama *paí*; se menciona asesinados que se convierten después en *aguai*. Es una notable solución al problema del bilingüismo.[392]

Villagra intenta mimetizar en su prosa la verdadera lengua viva que emplea el pueblo paraguayo pero lo que consigue es una mezcla de términos, con predominio en el discurso de la lengua española, porque lo que le interesa es crear nuevas formas de expresión próximas a lo poético. Por esta razón, intenta superar la disyuntiva entre guaraní y castellano paraguayo con el lenguaje lírico de las imágenes, valiéndose de los instrumentos léxicos de ambas lenguas, que adquieren su significado por el contexto de la frase, entremezcladas con coloquialismos del español paraguayo. Estas asociaciones crean un discurso complejo si se intenta buscar el origen de la palabra, pero, en cambio, se valoran como metáforas por quienes desconocen en profundidad la lengua guaraní, como se advierte en los párrafos que se comparan a continuación:

Mareado completo, se interrumpía hasta otra oportunidad cuando *el grito de los gallos frecuentaba ya el aire oscuro. Dando arcadas como los ypacaá*, con un balanceo de las cosas y una cerrazón *ante sus ojos*, subía a caballo *al tercer o cuarto intento* y rumbeaba hacia *su mísero tapyí* (pp.	Mareado completo, se interrumpía hasta otra oportunidad cuando *los gallos ya se hendían con frecuencia la nariz en el aire todavía oscuro. Con arcadas como las gallinetas ypaka'á*, con un balanceo de las cosas y una cerrazón *sobre las vainas-de-los-ojos*, subía a caballo a *la tercer*

[391] José Antonio BILBAO - Carlos VILLAGRA MARSAL: "El bilingüismo en el Paraguay". Asunción, *Péndulo*, nº 8, año 3 (marzo-abril 1966), pp. 9-12.
[392] Ariel DORFMAN: "Un lenguaje para América". Santiago de Chile, *Ercilla*, nº 1593 (15-12-65), p. 45.

29-30).	*o cuarta tentativa* y rumbeaba hacia *su arruinadilla casa techo-de-paja*. (p. 53).

En otras ocasiones, la transformación es simple y obedece a una intención lingüística lúdica:

Una vez, Mancuello ocupó el baldío, adonde subsistía un ranchito de mala muerte y *un minúsculo maizal*, abandonado. Desde entonces Mancuello habitó el rancho, que *siempre* se asemejaba a un taperé. Pagando a un personal (con plata ganada en juego y *carrera*) para que siembre un poquito, obtenía los bastimentos *que le faltasen* (p. 25).	*Cierta* vez, Mancuello ocupó el baldío, adonde se mantenía un ranchito de mala muerte y *una mínima plantación-de-rama*. Desde entonces el Mancuello se estableció en el rancho, que *más* se asemejaba a un taperé. Pagando a un personal (con plata ganada en juego y *carrera-plana*) para que siembre un poquito, conseguía los bastimentos *que precisase* (p. 49).

Algunos cambios ensanchan las descripciones. El ejemplo más evidente es el de las enumeraciones de los aspectos localistas de fauna y flora que tipifican la fiesta que se celebra en el rancho de Ña Candelaria, donde incluso el autor ha aprovechado sus extensos conocimientos de gastronomía paraguaya:

Daba gusto mirar los adornos que se dispusieron en la ancha galería, la *enramada* verde y tres de las cuatro secciones del corredor *yeré*: *copiosas* guirnaldas *multicolores*, *hojas del palma*, banderitas *paraguayas*, ramos de resedá tan perfumada que hacía doler la cabeza, y con otras, *rosa*, clavel, jazmín, mango, alhelí y	*Era digno de ver cómo presentaban los adornos que se pusieron en el lance del medio*, la *enrramada* verde y tres de los cuatro lados del corredor *jeré*: *variadas* guirnaldas *de papel*, *flor de cocotero, (ya era diciembre ya, patroncito)*, *karandilla*, banderitas *tricolores nacionales*, ramos de resedá tan perfumada que

penacho desbordados.

.....

Lo único *un poco* molestoso era la cantidad de *escarabajos, ciegas mariposillas blancuzcas y demás, como un halo oscuro en* cada lámpara. A medida que pasaba el tiempo aumentaban *de número*; constantemente los escarabajos chocaban contra la ropa o *la piel* con la fuerza de una *piedrita*, o se *sentía en* la cara el *pelusado tenue vibrar de alas de mariposas*, mientras *negreaba el suelo*, debajo de los focos de luz, con los pequeños cuerpos estremeciéndose (p. 47).

....

Pero entretanto Ña Candé en unión de sus hijas, *algunas parientas y comadres oficiosas, ya* ofrecían en bandeja (primero a los familiares más próximos) *sopa paraguay, pastelitos, croquetas, payaguá mascada*, costillas de chancho y presas de gallina asada, y en vasos de barro o de vidrio hacía doler la cabeza, y con otras, *rosa siete hermanas, niño azoté, clavel, sinesia, jazmín paraguái, jazmín mango, jazmín del cabo y amarillo y de lluvia y del cielo y de leche y de plata, perlas y corales, azucena, poncho hovy, salvia morada*, alelí, *registro, hortensia, raído sombrero, mbery pitâ, bola-de-gallo, guaireñita, amistad eterna, campanillada lila* y penacho desbordados (p. 77).

.....

Lo único molestoso era la cantidad de *machos de hormigas-voladoras, avispas-de-derrame, langostas-esperanza, mariposas rosillas del gusano del coco, escarabajos-toro y compañía, como encajes instantáneos entreverados por* cada lámpara.

A medida que pasaba el tiempo aumentaban; constantemente los escarabajos chocaban contra la ropa o *el cutis* con la fuerza de una *piedrita*, o se *experimentaba por* la cara el *apelusado vibrar de las alas y a veces un doloroso picor, mientras se sombreaba el suelo*, debajo de los focos de luz, con los *cuerpitos* estremeciéndose (pp. 77-78).

....

Entretanto Ña Candé, en unión de sus hijas, *comadres y parientes serviciales*, ofrecían en bandejita (primero a los familiares más

verde, caña y cerveza para los arrieros y clericó manzanet, naranjil y refresco de grosella para las mujeres (p. 48).

próximos) *sopa paraguái, pastel mandi'ó, pajaguá mascada*, costillas de chancho, presas de gallina asada *y hasta sardina con pan sobado* y, en vasos de barro o vidrio verde, *clericó aguado de vino clarete 'Carlón' español, manzanet, naranjil o refresco de brosella a las mujeres*, y a los arrieros cerveza o caña fuerte *-con corteza de palosanto para colorarla y cáscara de guaviramí para aromarla* (p. 79).

En suma, la segunda edición presenta una mayor elaboración que la primera. En ella Carlos Villagra Marsal ha buscado nuevos significantes con la experimentación lingüística de las reversiones de palabras de las dos lenguas del Paraguay. En el texto de la segunda no se observa la espontaneidad de la primera versión, sino un trabajo más consciente y elaborado de la palabra, popular o culta. Mientras la de 1965 era prácticamente una versión en castellano de la leyenda guaraní, con los cambios susodichos, la segunda difícilmente podría hacer creer que el autor tradujo la obra, mentalmente o por escrito, de la lengua original, por su extremada elaboración literaria. Los cambios no atienden al contenido argumental de la obra, pero la modifican porque convierten a la novela en un ejercicio de la búsqueda de nuevas formas de expresión de conceptos; de arte por el arte.

El regionalismo de *Mancuello y la perdiz*. Influencias. Relación estética con *Don Segundo Sombra*.

Las lecturas de un autor constituyen un sustrato intelectual del que rezuman influencias, intertextuales o no, en las obras que escribe. En la estructura cerrada y circular de *Mancuello y la perdiz* domina el presente del relato en el momento en que el arriero trata de influir en la educación del niño como forma de actualización del texto original. Así, el mensaje didáctico final es propio de la parábola de origen bíblico: el exceso de mal tiene como resultado el escarmiento justo. El mensaje tiene connotaciones autobiográficas (influencias en el sentido ético de la vida y de origen social) y es el motivo principal por el que Carlos Villagra trató de fijar por escrito esta historia oral. Por la forma, la obra se encuadra dentro de la tradición literaria universal del "relato dentro del relato", cuyos orígenes se remontan a las parábolas de *La Biblia*, entre otros textos religiosos de culturas ancestrales universales, a la lírica tradicional, a la juglaría y al cantar de gesta medieval.

En este sentido, hay que tener en cuenta una obra de la que algunos relatos han quedado impregnados en el folklore paraguayo desde la época colonial: *El conde Lucanor* del infante don Juan Manuel. De la misma forma que el escudero Patronio ilustraba con ejemplos las enseñanzas que pretendía transmitir a su señor, el arriero utiliza un relato para influir en la conciencia moral del hijo del patrón de la estancia. Es evidente que existe un paralelismo entre el didactismo ético medieval y la novela de Carlos Villagra Marsal, que además se vierte también en la forma y estructura tripartita del relato.

En relación con la literatura latinoamericana, la narración dentro de la narración se encuentra en muchas obras

importantes. Ciro Alegría en el Perú, Miguel Ángel Asturias en Guatemala y Ricardo Güiraldes en Argentina, son tres ejemplos representativos de autores de este siglo que han incluido en el interior de la narración principal de sus novelas, relatos que los personajes recitan como digresión; narraciones que generalmente se inspiran en leyendas regionales. Y es *Don Segundo Sombra* de Güiraldes la obra que formalmente presenta mayores influencias en *Mancuello y la perdiz*, teniendo en cuenta las diferencias contextuales temporales y nacionales de ambas. Además del reflejo de la novela poemática que hemos mencionado, la valoración positiva de lo que se consideraba como barbarie por las mentalidades positivistas del siglo XIX en Argentina -el mundo del gaucho-, el aprendizaje que el niño protagonista lleva a cabo junto a Don Segundo Sombra, y la reproducción de registros del habla popular, con la que el autor entremezcla el lenguaje poético y muestra su simpatía a las particularidades lingüísticas regionales, son motivos de la novela de Güiraldes que también se descubren en la de Villagra. En principio, se valora de forma positiva el mundo mágico rural, porque en él se encuentran arraigadas las costumbres paraguayas, y reafirma el universo profundo popular frente a lo que se considera como superior, lo preferentemente urbano que modifica los hábitos de vida tradicionales, en un momento histórico en el que el Paraguay se encuentra en transformación en los años sesenta. Durante estos años, Asunción se va convirtiendo en una ciudad en vías de desarrollo que toma como modelo el de la ciudad industrial, y el mundo rural se encuentra en permanente conflicto con la avalancha de nuevas costumbres urbanas.

La manera de incluir la historia de Mancuello se asemeja a la que emplea Ricardo Güiraldes en *Don Segundo Sombra*. El empleo de las comillas en *Mancuello y la perdiz* al comienzo del capítulo segundo, cuando comienza la leyenda, procedimiento habitual en el Siglo de Oro, se asemeja miméticamente al que realiza Güiraldes en los momentos en que Don Segundo inicia la relación de los casos de los capítulos duodécimo y vigésimo primero, de la misma forma que era utilizada en este mismo sentido en las narraciones decimonónicas. El signo gráfico delimita la relación folklórica, cuyo cierre aparece al final del capítulo noveno en la novela de Villagra.

La totalidad del texto sigue de forma breve el esquema de la novela de iniciación, como Güiraldes. Hay una disposición triádica de los movimientos básicos del héroe de este tipo de narración: la separación de algo, el acercamiento a una fuerza y el retorno al punto inicial pero con más experiencia o sabiduría. De la misma forma que Fabio en *Don Segundo Sombra* sale de casa de sus tías, se une al gaucho y vuelve finalmente después de haber aprendido a desenvolverse en la vida, el niño de *Mancuello y la perdiz* ha salido de la casa donde está residiendo, encuentra al arriero, y después de que éste le haya contado la historia de Mancuello, vuelve a la casa habiendo comprendido intuitivamente el mensaje educativo del relato. Si Don Segundo era el maestro práctico de Fabio, el arriero actúa circunstancial y temporalmente de maestro teórico del niño.

La diferencia más pronunciada entre estos tipos de iniciación se encuentra en el grueso de la experiencia junto al arriero, además de existir en la circunstancialidad y extensión de ambas obras. La sabiduría que adquiere el niño queda en un

plano teórico porque surge de la vertiente moral que subyace en la historia de Mancuello, mientras que el aprendizaje de Fabio era completo al proceder de los órdenes teórico y práctico, sobre todo de este último. Fabio sufre una metamorfosis a lo largo de *Don Segundo Sombra* que alcanza su punto climático en el retorno, y el niño de *Mancuello y la perdiz* solamente descubre un aspecto ético que se consuma como lema que ha de tener presente a lo largo de su vida: evitar que se convierta en un caudillo y que resuelva los conflictos con la estrategia del empleo de la violencia subyugadora. Ricardo Güiraldes buscaba superar el esquema argumental del trayecto arquetípico de la aventura del héroe original de la civilización occidental precapitalista, "obedeciendo al designio ideológico de borrar lo concreto, anular toda contingencia, desautorizar la historia" y -al decir de Eduardo Romano[393]- al desprecio por los tipos que aspiraba a reproducir la narrativa realista-naturalista que predomina en América desde 1890, lo que le lleva a configurar un arquetipo capaz de sustentar las virtudes que atribuía al gaucho como síntesis de la nacionalidad. En cambio, Carlos Villagra Marsal reproduce la leyenda insertándola en una situación contextual de aprendizaje del niño para justificar y defender un modo de conducta distinto al de la violencia que ha marcado la vida social y la historia paraguaya, tratando de salvar también el realismo naturalista de la novela paraguaya anterior.

Sin embargo, hay otras concomitancias entre ambas obras. Villagra Marsal adopta en la enunciación de su novela el

[393]Eduardo ROMANO. Introducción a *Don Segundo Sombra*. Buenos Aires, Colihue / Hachette, colección LyC 1. 1978, p. 35. Citado en la edición crítica de *Don Segundo Sombra* de Pierre VERDEVOYE, Madrid, ALLCA,

registro oral, como lo hace Güiraldes. Pero de la misma forma que en *Don Segundo Sombra* se ha discutido que en términos de estricta verosimilitud, es inaceptable cómo el reserito abandona su condición de iletrado para dar una visión esteticista y reflexiva de su propio pasado, en *Mancuello y la perdiz* el empleo de metáforas y la inconexión forzada entre el discurso que mimetiza los registros orales del Paraguay y la intención estética del autor en algunos fragmentos, descubre la transformación de la leyenda folklórica en obra culta. Esto hace inverosímil algunos pasajes de la obra que, se supone, están narrados por un arriero, cuya extracción cultural no debe de ser excesivamente pródiga en habilidades retóricas cultas. Así, Carlos Villagra Marsal mezcla su intención estética con la oralidad; lo culto y lo popular para conseguir el producto artístico, de la misma forma que intenta la transformación del regionalismo de la narrativa paraguaya anterior, como Joâo Guimarâes Rosa reforma el regionalismo de la narrativa brasileña mimetizando lo culto y lo folklórico para construir lo mitopoético y explorar el preconsciente del ser humano.

Son muchas las diferencias que existen entre ambas obras. Las connotaciones sociales, políticas y de pensamiento son distintas y adecuadas a la situación del país de cada autor. Además de las del plano estético, Villagra trata simplemente de enmarcar un relato oral que impactó profundamente en su vida y de aleccionar al lector, sobre todo al joven, en el rechazo de la violencia y en la necesidad de una justicia que beneficie al pueblo de su país, entonces sometido a la dictadura latinoamericana más larga del presente siglo. En este sentido,

---

Colección Archivos, 1988, p. 320.

las circunstancias políticas del régimen de Stroessner favorecían el que el autor se refugiara en este tipo de literatura para tratar de despertar la conciencia de los escasos lectores del país, en especial la de los jóvenes. José, el arcángel Gabriel, es el personaje del "vengador justiciero" en el imaginario colectivo que repone a la normalidad una situación que era idílica antes de la irrupción del malvado. En este sentido, Ariel Dorfman considera con acierto que la solución propuesta en la obra es mesiánica; es un ente mágico quien aparece de forma inesperada para liberar al pueblo del mal personificado en Mancuello[394].

La inspiración folklórica del relato posee alguna interrelación con la novela hispanoamericana criolla o de la tierra de los años veinte. Pero si escenas regionalistas como la partida de truco con la cruz también aparecen en *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos, la naturaleza no se presenta como un ente antagónico de la vida humana contra la que los personajes luchan, sino como un elemento que acompaña de forma óptima a los seres humanos en la vida cotidiana.

También hay cierta semejanza argumental entre el cuento **La ofrenda de piedra** de Ciro Alegría y *Mancuello y la perdiz*. En el de Ciro Alegría se vislumbra la profunda alianza del hombre con la tierra y con el pasado mítico de la zona andina. Es una narración donde un arriero acompaña al niño que es hijo de un patrón y le va descubriendo la faz exterior del mundo y las creencias míticas populares en profundidad. Genéricamente, el argumento presenta cierto parecido con *Mancuello y la perdiz*, aunque su forma, su resolución y su contextualización cultural

[394] *Op. cit.*, p. 45.

sean distintas. Y como las obras del autor peruano, la de Carlos Villagra Marsal le permite responder como intérprete del medio social, dentro de la expresión de un paraguayo que piensa en guaraní y escribe en lengua española. Aunque, a diferencia de Alegría, no se acerca nunca a la problemática del indigenismo, sino que intenta reconstruir el medio paraguayo rural como expresión nativista de la tradición comunal.

Pero de la misma forma que el texto del autor paraguayo tiene deudas con el de Güiraldes, la leyenda de Mancuello presenta la estructura y la textura del cuento tradicional infantil tipificado como maravilloso, como hemos advertido anteriormente. Así, responde a las leyes de la *repetición*, por la acumulación de ejemplos que tratan de subrayar la maldad de Mancuello; de la *dualidad escénica*, por la oposición entre la maldad y la bondad; la de *popa*, porque el centro de gravedad épico se sitúa en las escenas postreras; la de *introducción y conclusión* que señala que no existe un comienzo y un final bruscos, sino que se produce una progresión de la calma a la acción y viceversa; la de la *plasticidad*, en que el paroxismo del cuento se alcanza por medio de varias situaciones centrales planteadas en virtud de imágenes vivamente expresivas; la de la *esquematización*, en relación con el tipo de personajes y situaciones de la misma naturaleza; y las *compositivas* sobre la unicidad del hilo conductor, la caracterización por medio de la acción y la disposición cronológica progresiva.

Estas leyes que formuló Axel Olrik en 1908[395] están sujetas a una norma suprema: la *concentración alrededor del personaje principal*. Ateniendo a esta ley compositiva, el personaje

principal es Mancuello, el malvado que mantiene en vilo a todo el pueblo. Su derrota supone la catarsis, la liberación de las masas. Y como expresa Bruno Bettelheim, en los cuentos de héroe, maravillosos o no, que de entrada buscan marcar distancias con la realidad, lo que destaca es su intención formativa, al enseñar la conveniencia de una determinada conducta moral[396]. Los conceptos de bondad y maldad aparecen personificados, como en *Mancuello y la perdiz*, no con conceptos éticos abstractos, sino a través de lo que aparece como correcto en el relato, la paz idealizada del lugar. Así, el desenlace reafirma la personalidad colectiva paraguaya frente a lo ajeno perturbador con el ejemplo de lo sucedido.

El descriptivismo.

Las constantes referencias al paisaje paraguayo que aparecen en la obra dan una dimensión idílica, paradisíaca, a la zona donde se desarrolla la acción. Y como en todo cuento popular, se impone el esquematismo de las situaciones y personajes. Pero en *Mancuello y la perdiz* hay un alto grado de folklorismo que no se observa sólo en la transcripción de la leyenda. Además de los registros lingüísticos paraguayos, el autor introduce descripciones que subrayan el color local. A lo largo de ella aparecen de forma dispersa actitudes propias de la vida rural paraguaya que alcanzan su máximo esplendor en la fiesta de Ña Candé, de forma que Juan Manuel Marcos ha caracterizado la obra como "un compendio post-regionalista en el que se refleja una íntima enciclopedia de la fauna, la flora, las costumbres campestres, la gama culinaria y los

[395]Recogidas por Julio CAMARENA: *Op. cit.*, pp. 31-32.

hábitos cotidianos profundos del Paraguay"[397]. En esta secuencia el narrador se detiene en las enumeraciones de los adornos característicos de una fiesta paraguaya, de los platos típicos del país que se ofrecen a los invitados y de la música popular, que actúan como digresiones de la historia principal. Con ellas, el narrador idealiza lo más típico del país para intensificar la maldad de Mancuello, porque es quien rompe la armonía lugareña, además de por la obvia intención caracterizadora regional.

El descriptivismo tiene, además de una función enmarcadora, una relación con el carácter del personaje de Mancuello. Con él, el bien y el mal se oponen en un grado más intenso, y en el bien se sitúa la zona rural paraguaya donde se ubica la acción. Hay una sublimación de lo estrictamente lugareño que el autor introduce como índice caracterizador de su propio país.

Es propio de la mentalidad primitiva guaraní el otorgar animación a los fenómenos de la naturaleza. Esta adecuación es el resultado del reflejo de la mentalidad campesina en la narración; hay una personificación de la naturaleza en todo el discurso, con lo que se intensifica su función enmarcadora y simbólica a la vez. La obra comienza con un párrafo que sitúa el relato en el final de la tarde cuando el cielo se ha nublado y la lluvia se avecina. Después del primer encuentro del arriero y el niño comienza una fuerte tormenta que crea el clima propicio para contar cuentos de ambiente fantástico. Es

---

[396]Bruno BETTELHEIM: *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona, Crítica, 1978. Resumimos en este párrafo las leyes que el autor expone a lo largo de la obra.
[397]Juan Manuel MARCOS: prólogo de la edición de la obra que se publica en 1996 en Ecuador. Quito, *Libresa*, Colección Antares, p. 42.

el marco propicio del tradicional *contador de casos* de las zonas rurales paraguayas, el compuestero, cuando cuenta sus relatos; una ambientación adecuada para el comienzo de la narración oral.

El clima de la obra se convierte a la vez en pretexto para introducir el relato y en símbolo. Y el simbolismo es doble. En primer lugar, la lluvia contrasta con la sequía de la historia central de Mancuello, lo que da una dimensión de distancia entre la fertilidad del presente que vive el niño y la esterilidad de la situación que padecen las gentes del relato de Mancuello. Y en segundo lugar, la lluvia actúa como símbolo de vida y alivio: el arriero aparece cuando se aproxima la tormenta y la sequía dura mientras Mancuello impone su poder, pero acaba cuando el ángel lo derrota. La lluvia actúa como un signo del aprovechamiento de la naturaleza como motivo simbólico a la manera de Juan Rulfo en el cuento **Luvina**.

Las constantes referencias al paisaje paraguayo dan dimensión de la visión paradisíaca que Carlos Villagra Marsal ofrece de su país. Sin embargo, la localización concreta del relato contrasta con su atemporalidad. El autor quiere hacer ver que lo hondamente paraguayo y lo legendario sobrepasan cualquier dimensión temporal. Este contraste intensifica el valor regional de la obra en el marco de las contradicciones que conlleva la transformación modernizadora del Paraguay de los años sesenta.

El pensamiento mestizo en la obra.

Mancuello y la perdiz es una obra que muestra el sincretismo hispano-guaraní de la cultura paraguaya. La leyenda popular original está recogida en guaraní, pero su contenido

procede de la tradición hispánica. Su origen dentro de las fronteras paraguayas es desconocido, pero todo parece indicar que por su didactismo y su catolicismo se emparenta con las narraciones que los misioneros contaban a los indios como medio de *docere et delectare*. Los españoles que se establecieron en la zona que hoy es el Paraguay dejaron las leyendas populares peninsulares insertas en el marco cultural indígena, sobre todo los jesuitas y, después de la expulsión de éstos en 1767, los franciscanos. Los cuentos de *Las mil y una noches*, la picaresca, Pedro de Urdemalas y los ejemplos de *El conde Lucanor* fueron adaptados al ambiente local y han servido como base de la tradición folklórica oral del Paraguay. Por otra parte, son conocidos numerosos romances tradicionales españoles que también forman parte del folklore oral paraguayo[398].

El título de la obra ofrece en sí el mestizaje de la cultura paraguaya; Mancuello es un apellido de origen hispano y la perdiz es un animal sagrado para los guaraníes. Carlos Villagra Marsal seleccionó el apellido del personaje de una forma muy peculiar: intentaba representar un individuo con un nombre fuertemente arraigado a la tradición criolla y mestiza estrictamente nacional e investigó acusiosamente qué apellido español seguía existiendo en exclusiva en el Paraguay y no en el resto de países latinoamericanos, para que la situación paralelística del desenlace quedase equilibrada porque quien lo humilla es un ángel libertador que forma parte del imaginario cultural paraguayo de origen europeo.

---

[398]Para comprender la influencia del romancero español en el Paraguay ver el artículo de Eleonora Noga ALBERTI-KLEINBORT: "El romancero judeo-español en Argentina, Chile y Paraguay". *La Coronica: Spanish Medieval Language and Literature Journal and Newsletter*, spring, v 12(2) (1984), pp. 275-276, y el de Germán

Por su parte, la perdiz es una de las aves que tienen un origen ancestral en la tradición de los guaraníes, como se observa en el siguiente fragmento de los textos de los Apapokuvá:

> ...Kuarahy quiso volver a la vida a su madre y empezó a rezar para que los huesos vuelvan a encarnarse. Rezó y rezó hasta que los huesos comenzaron a levantarse. Se aproximó entonces Yacy a los huesos pero antes de llegar [a los huesos], entre ellos se movió algo así como un ynambú (*perdiz*) y los huesos cayeron nuevamente al suelo. Kuarahy dijo entonces: -Yo voy a rezar, tú mantente alejado y no te acerques a los huesos de mamá antes de que se hayan encarnado completamente. Permanece alejado, de rodillas y rezando-. Luego empezó a encarnarse los huesos Yacy no pudo aguantar y corrió gritando: -¡Mamá! ¡Mamá! Ya estaba por llegar hasta ella, ya se veía de nuevo la figura de la mujer, cuando los huesos cayeron al suelo y de entre ellos apareció el ynambú guazú (*perdiz grande*). Así nació el ynambú guazú, por eso es que hasta ahora el ynambú guazú grita: -Ya no puede ser el cuerpo, ya no puede ser el cuerpo!- Hasta ahora es así el grito del ynambú guazú. Yacy no pudo esperar y así nació el ynambú guazú...[399]

La perdiz, el *ynambú*, nace del cuerpo de la madre de los gemelos, fruto de la relación de la mujer con Ñanderú Guazú y Ñanderú Mbae Kua'a, dioses mitológicos, porque el primero se enfadó cuando ella le manifestó que el embarazo no era solamente suyo, motivo por el que él la abandonó. Del embarazo nacieron los gemelos Kuarahy y Jasy, el sol y la luna. Y la conversión de Mancuello en perdiz presenta un especial paralelismo con esta leyenda. La madre de los gemelos es maldita porque lo quiso Ñanderú Guazú, y el enviado de Dios,

---

de GRANDA: "El romancero tradicional español en el Paraguay: razón de una (aparente) anomalía". *Thesaurus*: *Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, v 37(1) (enero-abril 1982), p 120-147.

[399]Textos *Apapokuva* recogidos por Rubén BAREIRO SAGUIER: *Literatura guaraní del Paraguay*. Caracas, Ayacucho, 1980, p. 171-172.

cuyo verdadero nombre permanece oculto, convierte al malvado en perdiz de la misma forma.

El pensamiento hispánico que forma parte de la cultura paraguaya se observa sobre todo en los aspectos religiosos. La obra está impregnada de catolicismo popular. El mito del Ángel del Señor por antonomasia, el arcángel San Gabriel, como ángel justiciero enviado de la divinidad que viene a restaurar la paz idílica perdida, procede de la tradición bíblica. Él es quien se encarga de custodiar la entrada al paraíso después de la expulsión de Adán y Eva, de la misma forma que lo hace con el paraíso paraguayo al acabar con las fechorías de Mancuello. Por otra parte, es evidente el fervor del pueblo a la cruz y la pequeña talla del niño Jesús, hábitos del pensamiento popular paraguayo que se manifiestan en algunas de las costumbres narradas, como la procesión del día de la resurrección de Cristo. Es frecuente encontrar leyendas hagiográficas en el folklore del país donde el santo actúa como enviado divino que restaura el orden, como la de San Blas que se aparecía para ganar la batalla contra los indígenas en la época de la conquista.

El arcángel Gabriel es también quien anuncia a María que va a engendrar a Jesucristo y quien advierte al profeta Daniel de la llegada de un tiempo mesiánico, de la misma forma que en *Mancuello y la perdiz* es quien devuelve el orden idílico a la población. En el *Zohar* de la tradición judaica se revela que por el contexto etimológico se define como "fuerza de Dios". Así, José es el enviado divino que restaura la justicia. De esta forma, el mito religioso se entremezcla con el pensamiento guaraní de la leyenda de la perdiz, que sólo silba cuando está

a punto de llover, como sucede en la obra. La perdiz en que se ha convertido Mancuello conserva en las franjas de las plumas el color de los latigazos que recibe de José, lo que subraya el contenido mítico de la obra.

Por otra parte, Mancuello representa al tirano que introduce al pueblo en una pesadilla constante. Es el tipo autoritario de la sociedad paraguaya. Su oponente, José, simboliza, como expresa Juan Manuel Marcos[400], los anhelos colectivos de una comunidad por liberarse de un enemigo que la martiriza durante mucho tiempo. Así la figura de Mancuello es la encarnación del mal, del demonio tal como lo ve el pueblo, que solamente puede acabar por la acción de un mito que represente el bien, un ángel justiciero como Gabriel.

A esta tradición se une el empleo de la lengua guaraní, de la que trata de sugerir su carácter ágrafo original, y de la evocación de costumbres ancestrales que han dado origen a la cultura paraguaya. El narrador se detiene en la descripción de costumbres que han sido producto del mestizaje cultural hispano-guaraní. Sin embargo, el nombre de Dios no aparece porque los guaraníes heredaron la religiosidad católica por medio de la representación divina en figuras concretas.

El providencialismo y el mesianismo de la obra, sobrenatural y religioso, tiene también raíces en ambas culturas, como manifiesta Augusto Roa Bastos:

> Es lo que acontece también en Paraguay con un fenómeno como el de la religiosidad popular, muy denso y vivo, que viene de la tradición del sincretismo hispano-guaraní con su carga de animismo y de mesianismo profético, heredados de la cultura profundamente religiosa de los

[400] *Op. cit*. p. 251.

guaraníes pero alterados por la colonización religiosa de las Reducciones.[401]

El pueblo que aparece en la obra desea liberarse de la brutalidad de Mancuello, pero no tiene capacidad ni decisión de hacerlo. Por esta razón, su única salvación puede llegar con la aparición de un héroe sobrenatural que los libere. Así, Villagra Marsal recoge con la leyenda una de las características idiosincrásicas de algunos paraguayos, como de otros pueblos del mundo: la confianza en un héroe salvador, hecho que explica el sometimiento a tantos líderes dictatoriales a lo largo de su historia.

En suma, la historia del bandido de *Mancuello y la perdiz* es una muestra del sincretismo hispano-guaraní que forma la cultura paraguaya actual, reflejado especialmente en numerosas leyendas orales que han pasado a formar parte del folklore del país.

La lengua. La convivencia del castellano paraguayo y del guaraní.

Para definir el carácter de la vigencia del discurso de *Mancuello y la perdiz*, son válidas las siguientes afirmaciones de Ángel Rama:

> El autor se ha reintegrado a la comunidad lingüística y habla desde ella, con desembarazado uso de sus recursos idiomáticos. Si esa comunidad es, como ocurre frecuentemente, de tipo rural, o aun colinda con una de tipo indígena, es a partir de su sistema lingüístico que trabaja el escritor, quien no procura imitar desde fuera un habla regional, sino elaborarla desde dentro con una finalidad artística. Desde el momento que no se percibe a sí mismo

[401]Augusto ROA BASTOS: "Una cultura oral". En *Suplemento Antropológico*. Asunción, Centro de Estudios Antropológicos, Universidad Católica de Asunción, XXIII, 1 (junio 1988). Recogido en Paco TOVAR, edit.:

> fuera de ella, sino que la reconoce sin rubor ni disminución como propia, abandona la copia, con cuidada caligrafía, de sus irregularidades, sus variantes respecto a la norma académica externa y en cambio investiga las posibilidades que le proporciona para construir una específica lengua literaria dentro de su marco. Hay aquí un fenómeno de neoculturación, como decía Ortiz.[402]

En este sentido, la recreación de los usos lingüísticos en el discurso realza el regionalismo de la obra. Como José María Arguedas hiciera con el quechua en los cuentos de *Agua* en 1935, se apoya en el mito y en la expresión popular para inventar un español sobre la base de los modismos y de las construcciones en guaraní, sólo que con más intención poética que de narrador. Al emplear y transformar poéticamente la expresión, Villagra Marsal consigue sublimar el sentido localista del relato. En *Mancuello y la perdiz* predominan los dialectalismos porque el autor ha pretendido reflejar la realidad bilingüe del Paraguay con la utilización del apólogo de origen oral, la aportación de formas léxicas y de expresión que pertenecen al uso del castellano paraguayo popular, y la consideración peculiar de lo guaraní dentro del texto en español. El aliento de la palabra oral del Paraguay que aparece en el texto se observa en los numerosos recursos de esta índole que la elevan al plano lírico.

Sin embargo, hay un doble movimiento de confluencia del cultismo y de lo coloquial. El primero surge de la búsqueda de lirismo en algunos pasajes, sobre todo cuando aparece la fuerza personificada de la naturaleza en el primer capítulo. Ya hemos aludido a la falta de verosimilitud lingüística de algunos

---

Augusto Roa Bastos. Antología narrativa y poética. Documentación y estudios. Barcelona, Suplementos Anthropos, 25 (abril 1991), pp. 99-111.

pasajes porque el arriero no habla en algunos momentos de la obra como lo hace en la realidad. El autor es poeta ante todo y la huella de este género se encuentra en algunos pasajes de la obra, pero además en la búsqueda constante de nuevas imágenes por medio de la reversión de la palabra.

En el plano del lenguaje hay, asimismo, un intento permanente de mimetizar términos dialectales que reproduzcan el habla original del paraguayo. El texto recoge algunos que se han construido de forma peculiar en el país e incluso arcaísmos que se conservan en el castellano paraguayo, y que coinciden con los de algunas regiones españolas, especialmente la andaluza. Las variaciones de la segunda edición parten del intento premeditado del autor por encontrar la palabra justa que se emplea en mayor extensión en el Paraguay.

Los diálogos en *Mancuello y la perdiz* tienen una aparición desigual y se ajustan al sentido real del texto. En las escenas del arriero y el niño predominan pero la relación central se caracteriza por la narratividad. No obstante, este carácter de la historia central no elude el que aparezcan algunos fragmentos dialogados o reproducciones literales de las palabras de los personajes, especialmente de Mancuello. Pero el autor hace que el narrador de esta historia, el arriero, emplee el castellano paraguayo coloquial, con todas las incorrecciones gramaticales propias de este registro lingüístico. De la misma forma que Horacio Quiroga fue el primer autor que impregnó su prosa de guaraní, Villagra sigue algunos procedimientos de los diálogos de los cuentos del autor uruguayo para construir un

[402] Ángel RAMA: *Transculturación narrativa en América Latina*. México, Siglo XXI, 1982, pp. 42-43.

lenguaje real paraguayo, excepto en el tipo de uso poético y en la anotación de la traducción en un glosario al final.

El recurso del habla popular más utilizado es el juego de palabras, el metaplasmo, en el que se cambian los significantes por acoplamientos o aglutinación para transformar la palabra guaraní en su esencia etimológica en otra en castellano que designe una nueva realidad casi siempre metafórica. Hay una reescritura de las voces que representan una idea. Al respecto, Rubén Bareiro Saguier manifiesta lo siguiente:

> Una variante se da en el siguiente pasaje del mismo capítulo (página 38): "Era pequeño aún y lo sabía, pero asimismo estaba seguro de su baqueanía, de conocer tanto el campo limpio como el monte endiablado". Esta frase, trivial en apariencia, encierra una significación particular en el contexto guaraní. La misma deriva de la noción de *kakuaá*, palabra que se puede traducir como *crecer*, en el caso del ser humano; pasar de la niñez a la adolescencia, de la inocencia infantil a la toma de conciencia progresiva, a al aprehensión del mundo. La etimología del citado término explicita este paso: *kakuaá* deriva de *ka'á* = monte y *kuaá* = conocimiento. La prueba de la adquisición creciente de madurez está dada por el dominio de los secretos de la selva, lugar intrincado, lleno de recovecos, al cual se accede lentamente, pues se trata del sitio en el cual deben vencerse múltiples riesgos para participar de la caza y de la recolección, factores esenciales de la subsistencia en la sociedad guaraní, mestizo-campesina después. La capacidad de acceder al monte, de dominarlo, implica un discernimiento que se adquiere con una cierta madurez. La situación planteada en el fragmento comentado da cuenta de la plena conciencia del niño de esta práctica cotidiana, de su conocimiento, "tanto (d)el campo limpio como (d)el monte endiablado".[403]

[403] Rubén BAREIRO SAGUIER: prólogo de la segunda edición de *Mancuello y la perdiz*. Asunción, Universidad Católica, 1991, pp. 23-24.

La transmisión del aliento oral del castellano paraguayo y del guaraní se refleja también en la inclusión de expresiones como *¡Naumbrena!* o *¡Vaye Dios!*, en el uso de diminutivo tanto en la palabra guaraní como en la castellana (*che patrón'i*), el uso frecuente del posesivo delante del sustantivo como en el ejemplo anterior, las metátesis vulgares como *Grabiel*, las transformaciones fonéticas, como la despalatalización en *apelido*, diptongaciones y cierres vocálicos, *vaye*, alteraciones consonánticas como la aspiración de *h-* y la velarización de las oclusivas iniciales, *Gomitando jiel azulenca* o la contracción en *l'este*, y morfológicas, como el empleo de sufijos verbales como *-ear* en lugar de *-ar*, *vaiviene* por *vaivén*, y creaciones neológicas por procedimientos de derivación como *baqueanía* y *aperitar*, y, sobre todo, el empleo de arcaísmos castellanos que han sobrevivido en el habla paraguaya como *liña*, *cristiano*, a*menazo*, *prensillas*, *erado* y *añudar*. También aparecen locuciones adverbiales locales como *nomás* y *o de no*. Asimismo, hay un reflejo del orden preposicional guaraní, como en "se va a encaramar por su lomo" en lugar de "en el lomo", que es una traducción del sufijo guaraní *re* con uso el reforzado del posesivo, lo que también se observa en *postura de usted*.

Constantemente, el autor refleja el sistema bilingüe del país, como muestra de la realidad lingüística nacional, pero siempre predomina por encima el trabajo del autor con la palabra para transmitir aliento poético. Hay una sublimación del guaraní como lengua que por su carácter aglutinante y polisintético autoriza la creación de nuevas imágenes poéticas o conceptos, que en el trabajo literario atestiguan el lirismo formal que permiten. Pero también reivindica la validez

literaria del castellano paraguayo, del guaraní y las peculiaridades del país. Hay, por tanto, en la obra un subtexto guaraní que circula bajo los significantes en castellano y un reflejo de la realidad bilingüe del país.

El dualismo conservadurismo-progresismo en el mensaje profundo.

En *Mancuello y la perdiz* no se pone en cuestión el orden social del mundo rural paraguayo, donde las tierras de explotación ganadera son propiedad de un estanciero y no de campesinos. El conservadurismo sociológico de la leyenda popular es evidente, lo que queda subrayado por el costumbrismo de la obra: Mancuello somete y atemoriza con sus fechorías a los estamentos que conforman el orden social establecido paraguayo: las autoridades locales, el eclesiástico y la propietaria. Así, las clases económica, política y religiosa, las propias de una sociedad feudal como la rural paraguaya, se ven atacadas por quien transgrede la paz idílica en que vive conforme el pueblo, producto de un orden social ancestral y casi inmutable en el tiempo. Mancuello es el elemento individual del conflicto social; un personaje concreto que se enfrenta a la sociedad establecida, pero con un comportamiento violento y dictatorial. En este sentido, Roa Bastos manifiesta que "raramente la producción literaria 'culta' se apropia de la producción popular iletrada para atacar y transformar verdaderamente los 'valores' literarios tradicionalmente reaccionarios"[404].

Mancuello no es el típico bandolero que roba a los ricos para dárselo a los pobres; un Robin Hood o un José María el Tempranillo: es una encarnación del pequeño dictador que cree

tener a su servicio el mundo que le rodea. A diferencia del salteador que tiene un comportamiento moral generoso con el pueblo, Mancuello es el bandido odiado por la colectividad porque carece de escrúpulos y no diferencia el origen social de sus víctimas. Sin embargo, en la obra se subrayan las fechorías que comete contra los patricios del lugar para enfatizar su carácter sometedor. No es un delincuente social, sino un prototipo de maldad; no es un tipo concreto, sino una personificación abstracta de valores morales contra la convivencia pacífica. Por esta razón, el que Mancuello ataque al poder local no provoca la simpatía del lector ni del pueblo, porque aúna todos los rasgos del mal. Es simplemente el caudillo parásito social que impone con la violencia sus deseos. Lo que el pueblo, incluyendo a sus patricios, desprecia es el empleo de la violencia y la irreverencia como formas de caudillismo.

La historia de Mancuello, por tanto, no pretende sugerir el cambio de la estructura social del país, sino la intención moral de que el futuro propietario tenga un comportamiento íntegro y no actúe como un caudillo violento con los campesinos que trabajan en las tierras que ha de heredar en el futuro. El mensaje de la obra es que el castigo le llega tarde o temprano a quien ha quebrantado con la violencia una sociedad de clases rigurosamente establecidas en el Paraguay rural, lo que nos puede hacer pensar en que *Mancuello y la perdiz* es una obra conservadora.

Por otra parte, la obra muestra el papel típico de la mujer en la sociedad. Ña Candé es la tradicional mujer

---

[404]Una cultura oral"., p. 101.

propietaria que ha luchado para llevar a buen fin a su familia. Pero se le contempla con paternalismo y en la narración ocupa un lugar subordinado al del hombre. Participa en la fiesta, y de hecho la organiza, pero el hombre es quien acaba siendo el protagonista de ella.

Sin embargo, situada la obra en el contexto político de la época en que fue escrita, a mediados de los años sesenta, el mensaje se convierte en una respuesta individual al tradicional autoritarismo del caudillo paraguayo; del dictador de extracción rural que despierta el rechazo del pueblo, pero que no suscita su rebelión ni en su favor ni en su contra por la esclerotización de las conciencias de las gentes. El orden social no se altera después de la conversión de Mancuello en perdiz, sino que se restablece la situación inicial, porque lo único que reclama la leyenda popular es la bondad del futuro terrateniente y su educación humanista. Ariel Dorfman interpreta perfectamente la intención profunda que inconscientemente el autor tenía cuando escribió la narración:

> Hay un hecho evidente: un hombre, Mancuello, tiraniza a muchos, situación que se ha repetido en Paraguay durante toda su vida independiente. Otro hecho evidente: los hombres oprimidos son incapaces de librarse de la tiranía. Todos son vencidos; hasta las autoridades, como el juez, el sacerdote, el intendente. La solución que proponen es mesiánica: piden a Dios que les libre de Mancuello. Y Dios cumple. Llega el ser angelical, perfecto, revestido de todas las virtudes máximas del paraguayo: sabe luchar, bailar, contar chistes, es cortés, sin dejar de ser macho, silencioso, seguro de sí mismo. Es el encargado de terminar con Mancuello[405].

[405] *Op. cit.*, p. 45.

Por tanto, el arriero intenta aleccionar al niño en "lo que está bien" para que cuando herede la estancia de su padre no se comporte como el tirano habitual en la política paraguaya, del que Stroessner es una consumación máxima. Así, la obra puede entenderse siempre en el contexto paraguayo de 1965 como una alegoría que interpreta la situación social del Paraguay anclado en estructuras tradicionales, donde abunda el caudillismo y el miedo de las gentes, incapaces de reaccionar ante quien les coarta la libertad y les impide convivir en paz, y esperan la llegada de un mesías que los libere. Pantaleón Mancuello representa al individuo que aprovecha la violencia para imponer su poder absoluto, y desde su ignorancia y brutalidad dominar tanto al estanciero, sobre todo al de ideología más liberal, como al campesino. Ello puede extrapolarse a lo que ha sido la evolución del país desde su independencia. De esta forma, hay una solución optimista y mesiánica de la historia, porque se defiende la convivencia pacífica de todas las clases sociales y la necesidad de desterrar la violencia como lacra que ha empañado la vida colectiva del país. Quizá, por ello, no molestó a Stroessner.

La importancia de *Mancuello y la perdiz* en la narrativa paraguaya contemporánea.

Aunque la novela de Carlos Villagra Marsal puede dar cuenta del anacronismo temático en que se encuentra la narrativa paraguaya en 1965 en relación con las corrientes vigentes en el resto de la literatura hispanoamericana, posee un carácter innovador en el contexto literario del Paraguay. Si examinamos las obras que se habían publicado hasta esa fecha dentro de las fronteras del país, es patente el predominio de

la perspectiva del realismo objetivo y del naturalismo decimonónicos, donde la narración queda sometida a la fotografía de lo ocurrido y a la presencia de aspectos de la sociedad, sea en la vertiente conservadora del costumbrismo o en la de denuncia social, casi restringida a los escritores exiliados. Anteriormente, la leyenda oral se reproducía solamente con una intención folklórica, sin recrearla en una variante plenamente literaria y culta, y *Mancuello y la perdiz* se debate en la lucha entre regionalismo y universalidad. Afirma la corriente nativista narcisista, que evade toda alusión al entorno humano y social por la vía del exotismo o del irrealismo. Sin embargo, rompe por medio del lirismo con la vertiente tradicional costumbrista paraguaya que con una perspectiva realista.

El caso de Gabriel Casaccia es significativo en este sentido. Compone sus obras entre 1928 y 1980, el año de su fallecimiento, y junto a Roa Bastos se le considera como el gran innovador de la novela en Paraguay, y quien la hizo evolucionar hasta presupuestos estéticos más actualizados a la modernidad. Sin embargo, Casaccia reconoce que fue muy influido por Dostoievski, Pío Baroja y en los monólogos interiores por Proust[406]. En 1965 las influencias que reciben los autores paraguayos no están acordes con las innovaciones de la literatura hispanoamericana de esos años. Así, las nuevas vertientes y procedimientos narrativos de este siglo van llegando a la narrativa paraguaya aproximadamente con medio siglo de retraso, lo que no tiene que ver con la calidad

[406]El monólogo interior de los personajes se perpetúa en Paraguay en las obras de Casaccia. Antes sólo hubo aproximaciones aisladas.

intrínseca de las obras. La escasa sedimentación literaria del país y su autarquía cultural, la mediterraneidad tan aludida, es un hecho constatable. Sin embargo, retraso no ha de entenderse con connotaciones peyorativas, porque es necesario situar cada hecho literario en el contexto en que se produce.

Mancuello y la perdiz nace aproximadamente tres años después que *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa y que *Rayuela* de Julio Cortázar. En 1965 Borges era una figura cultural universal; Juan Rulfo había escrito *Pedro Páramo* diez años antes; y sólo dos años después Gabriel García Márquez publica su obra maestra *Cien años de soledad*. Estamos en el contexto del *boom* hispanoamericano, mientras en Paraguay se están escribiendo las primeras novelas modernas. El virtual anacronismo, acorde con la situación real de la narrativa del país en esta época, es evidente cuando observamos que algunos de los procedimientos de la obra, innovadores en la narrativa paraguaya, se corresponden y aparecen en novelas del primer tercio y mitad del siglo XX, empleados por Ricardo Güiraldes en *Don Segundo Sombra*, Rómulo Gallegos y Ciro Alegría, entre otros autores.

La impregnación del guaraní en la narrativa surge con el cuento modernista criollo de Horacio Quiroga, cuyos procedimientos ha tomado en consideración Villagra Marsal para crear una forma autónoma de inserción de esta lengua en el discurso. De José María Arguedas y Augusto Roa Bastos, también se observa el reflejo de la mentalidad de quien ha tenido como materna una lengua indígena y se expresa en español, aun salvando las distancias que existen entre los tres autores en

las formas de reproducir la lengua indígena, y el barroquismo de las narraciones contemporáneas del continente.

Pero situando *Mancuello y la perdiz* en el contexto del país en que nace, en 1965 no habían sido fijados demasiados relatos del folklore paraguayo con cuidado literario. Los anteriormente recopilados eran transcripciones testimoniales más etnológicas que literarias. Carlos Villagra Marsal busca la estructura narrativa ordenada, y atestigua su voluntad de autoría, de recreación personal y no simplemente de reproducción literal de lo folklórico. Proyecta la palabra guaraní en el discurso e indaga en la experimentación en búsqueda de su inserción en el texto, superando la forma en que anteriormente lo habían hecho en sus relatos otros escritores paraguayos como Julio Correa, Augusto Roa Bastos y Natalicio González, por citar algunos ejemplos. Horacio Quiroga y Roa Bastos incluían una explicación del significado del término guaraní en un glosario final o como nota a pie de página. Villagra profundiza en estos procedimientos, pero también juega con la reversión del habla paraguaya mezclando los significados guaraníes con significantes castellanos, hasta producir la ruptura del significado literal original que recupera la esencia de las palabras que crean un nuevo concepto en una lengua polisintética y aglutinante a la vez como es el guaraní, como respuesta a la subyugación de la palabra guaraní al discurso en castellano de las obras de dichos autores. *Mancuello y la perdiz* transmite la palabra oral y viva, como José María Arguedas en Perú, en el campo de la narración que se inspira en lo popular. Nuestro autor recupera un relato popular y le da forma literaria jugando con el lenguaje, haciendo de la

narración folklórica una reversión con autoría individual. Transforma la épica popular del patrimonio colectivo del pueblo paraguayo en hecho literario personal, reclamando así el *status* del subjetivismo para la leyenda popular donde no existe el *ego* del escritor, sino el imaginario colectivo. Así, si la novela hispanoamericana de la tierra entró en definitiva decadencia después de Rómulo Gallegos, el escenario rural sigue presente en la narrativa posterior a la novela criolla, sobre todo en la novela indigenista, con Icaza y Ciro Alegría, y luego con Asturias y Arguedas, y en Paraguay, *Mancuello y la perdiz* es un ejemplo de la preponderancia de lo rural sobre lo urbano en la narrativa nacional de los años sesenta; una carta de identificación del estado de una nación donde pugnaban por un espacio el campo y la ciudad a mediados de la década.

El autor sublima el relato tradicional y le da una adaptación culta desconocida entonces en la narrativa paraguaya, con la excepción de algunas incursiones de Teresa Lamas, Goycoechea Menéndez y otros. Pero no por ello abandona y deja de profundizar en el discurso y en la palabra del pueblo, aunque transgreda las normas de verosimilitud en la adecuación del lenguaje poético a los personajes. En este sentido, Carlos Villagra aporta elementos nuevos a la narrativa paraguaya, y no sólo lingüísticos. Consolida la estructura simétrica ordenada en la narración, inexistente hasta Gabriel Casaccia, y advierte a sus contemporáneos de la posibilidad de encontrar argumentos válidos para la obra culta en la rica tradición oral del Paraguay. Si por un lado *Mancuello y la perdiz* atestigua la carencia de actualización técnica y la limitación temática al mundo local de la narrativa paraguaya, por otro supone

intrafronteras un paso hacia la consolidación de la idea de la necesidad de encontrar nuevas vertientes formales de expresión que rompan con el realismo objetivo de la novela paraguaya que ha predominado históricamente, que comenzarán a expandirse durante los años ochenta. Así, la obra es algo más que la recuperación de un relato folklórico: es la reivindicación de la búsqueda de nuevos procedimientos que ayuden a superar el aislamiento de la narrativa paraguaya partiendo desde el nativismo y la reivindicación de la cultura popular paraguaya.

Por tanto, la labor de Carlos Villagra Marsal, tanto la editorial como la de autor, confirma el gran trabajo de un hombre que ha dedicado su vida a la literatura en un círculo cerrado para ella como es el Paraguay. Aunque sus novedades se restringen al ámbito de la narrativa de su país, la experimentación con la palabra viva anuncia la presunción de la necesidad de buscar nuevas formas de expresión autóctonas. Es una aportación narrativa que se sitúa como centro de tránsito hacia la necesaria renovación de la desconocida narrativa paraguaya.

3.1.3. LAS NARRACIONES DE TESOROS ESCONDIDOS DE ELLY MERCADO DE VERA.

En el apartado dedicado al cuento infantil aludiremos a la obra infantil de Elly Mercado de Vera, concretamente a *La rebelión de las manchas y otras aventuras*, vertiente en la que ha destacado. Pero esta autora, en 1991, publicó una breve obra, basada en la investigación y recopilación folklórica de relatos relacionados con uno de los mitos más arraigados en el Paraguay: el de los tesoros enterrados, en guaraní *plata yvyguy*, al que hemos hecho una breve alusión en el apartado dedicado a la obra de Gerardo Halley Mora. Se trata de una recopilación de historias sobre este mito procedentes de la tradición oral, que se conservan por todo el país. Entre buena parte del pueblo existe la creencia de que hay tesoros enterrados en lugares dispersos que proceden fundamentalmente de los entierros de riquezas de las familias patricias paraguayas, sobre todo de las llamadas residentas, que huían durante la Guerra de la Triple Alianza junto al mariscal López. Hay referencias al entierro del tesoro nacional durante esta época, leyenda que se mantiene viva en la actualidad. También hay otra corriente de versiones arraigadas, que asegura que muchos de estos tesoros proceden de la época de la expulsión de los jesuitas en 1767, quienes enterraron los tesoros sagrados y las pertenencias de la iglesia, porque se les había prohibido llevar con ellos nada que no fuera de uso personal. Incluso se habla en "Encarnación" de la existencia de un túnel construido bajo el río Paraná para ocultar los tesoros.

En la introducción del libro de *Plata Ivygui. Relatos de tesoros encontrados en el Paraguay* (1991)[407], Elly Mercado de Vera explica el origen de la leyenda y que aglutina los diecisiete relatos legendarios sobre otras tantas personas que han buscado tesoros enterrados, que conforman la obra. Se trata de una investigación folklórica; la autora ha recogido algunos ejemplos que demuestran la vigencia de este mito en el Paraguay, y construye las historias que ha conocido por vía oral a modo de cuento breve. No pretende resolver el enigma del mito, sino ofrecer ejemplos que demuestren que las anécdotas reproducidas están extendidas por muchas poblaciones del país.

Cada episodio se estructura alrededor de la leyenda. Junto a su núcleo principal, se reproducen datos curiosos y anécdotas que tienen relación con la misma. La narración suele centrarse en el suceso recogido a modo de testimonio, pero la autora se detiene en la explicación de detalles de las costumbres arraigadas del país, como la siesta, o a la exaltación de la geografía local. Generalmente, el narrador localiza perfectamente el cuento en un lugar conocido de distintas zonas de la región oriental del país, para cerrar progresivamente la ubicación del relato en la casa donde se encuentra el tesoro o donde vive quien va a buscarlo. Algunos cuentos, como **Arroyo "Porâ"**, presentan también una localización temporal concreta. Generalmente la aventura surge cuando los personajes se enfrentan con las cábalas y requisitos necesarios para poder desenterrar los tesoros, que al final la autora resume en once condiciones.

---

[407]Elly MERCADO DE VERA: Plata Ivygui (sic). Relatos de tesoros encontrados en el Paraguay. Asunción, Ediciones Mediterráneo, 1991.

El ambiente mítico surge del sentido misterioso de los episodios que se cuentan. Algunos de ellos se presentan en un ambiente sobrenatural, como muchas relaciones orales tradicionales, con apariciones de animales, personas vestidas de blanco, o ambientes lúgubres con fuertes vientos. Posteriormente surge algún personaje típico rural que busca el tesoro enterrado como forma de salvar con un golpe de fortuna su vida mediocre o su pobreza. La autora trata de reproducir la expresión original de cada personaje, sea en guaraní o en castellano. Cuando introduce frases en guaraní, anota la traducción de las mismas entre paréntesis a continuación. La intervención constante de la autora se observa también cuando al final de los relatos reproduce la anécdota relacionada con el tipo de episodio, o datos curiosos que tienden a ser demostraciones de conocimiento del folklore.

Elly Mercado de Vera hace de la recopilación de lo oral una obra literaria de relatos míticos, donde se encuentra la huella de la creencia popular. La autora no intenta reproducir en altos tonos retóricos estas leyendas, sino de fijarlas por escrito para que se divulguen. La literariedad de los episodios viene dada por la corrección del estilo narrativo. La autora pretende enseñar, cumpliendo la función didáctica que tiene toda su literatura, un aspecto conocido pero no fijado en la escritura, de una de las creencias más arraigadas en las gentes del Paraguay que ha producido una gran cantidad de leyendas interesantes como relatos de ficción fantástica, aunque para el vulgo sean episodios ocurridos en la realidad.

3.2. EL NEOCOSTUMBRISMO.

3.2.1. ALCIBIADES GONZÁLEZ DELVALLE.

Alcibiades González Delvalle es fundamentalmente periodista y dramaturgo más que narrador. Sus artículos y obras de teatro tienen un gran interés porque exploran la realidad del paraguayo y siempre tratan de transmitir su idiosincrasia, incorporando elementos del folklore guaraní desde un punto de vista irónico en ocasiones, y acontecimientos de la historia del país. De la vertiente popular surgen las obras dramáticas *Perú Rimá* (1987), *Hay tiempo para llorar* y *El grito del luisón* (1972), y de la histórica *Procesados del 70* (1985), *Elisa* (1986) y *San Fernando* (1975), obra prohibida durante la dictadura siempre en vísperas de su estreno, incluso después del golpe del general Rodríguez. En narrativa es autor de la novela *Función patronal*, publicada en la colección "Libro paraguayo del mes" de Ediciones NAPA en noviembre de 1980, la única que ha escrita González Delvalle[408].

El autor escribió la obra mientras estaba en la cárcel por su actividad política en contra de la dictadura de Stroessner. El pretexto para su ingreso en prisión en 1979 fue que publicó un artículo en *ABC Color* relativo a una anécdota sobre los ministros del ejecutivo que éstos consideraron injuriosa, en una momento político en que el régimen se endureció, como demuestra también el cierre durante ese año de Radio Ñanduti y del semanario *El Pueblo*, y el encarcelamiento de Miguel Abdón Saguier, uno de los líderes de la oposición liberal. Escribiendo *Función patronal*, decidió responder a la vida con una actitud de humor, detrás de la que quedaba su tragedia

personal y la de sus compatriotas. Aprovechó su experiencia periodística y tradujo de forma narrativa el humor de cada paraguayo, porque creía que de esta forma su "protesta" tendría más impacto. Sin embargo, el editor de NAPA, Juan Bautista Rivarola Matto, le exigió entregar el manuscrito con la mayor rapidez posible, lo que motivó la premura en la escritura de algunas escenas, aunque ello no es perceptible fácilmente en la lectura de la obra.

El argumento de *Función Patronal* gira alrededor de un viejo conflicto que divide en dos bandos antagónicos a los habitantes de un anónimo pueblo paraguayo durante la semana previa a la función patronal de la festividad de San Lorenzo, agrupados en torno a dos equipos de fútbol: el Sport Fariña, dirigido con mano dura por Ña Pastorita Gamarra, y el Porvenir, presidido por el Tío Ra. Esta rivalidad esconde los conflictos entre los personajes, lo que es una fachada para mostrar aspectos de la mentalidad de la vida rural paraguaya, y a través de sus pensamientos se van descubriendo las causas del conflicto. Alrededor de este enfrentamiento se desarrollan historias perpendiculares: la de la prostituta Mary, que llega al pueblo a ejercer su profesión y lo abandona al fracasar y sobre todo por no poder soportar la vida rural; la del loco al que no le entran las balas del arma; la del hechicero que no podía morir; las luchas para vestir al santo entre Ña Pastorita y las hermanas Aldana; y la recta conducta del Tío Ra frente a la falta de escrúpulos de Ña Pastorita.

---

[408] Alcibiades GONZÁLEZ DELVALLE: *Función Patronal*. Asunción, Ediciones NAPA, 1980, Colección "Libro paraguayo del mes" nº 3.

Estas historias aparecen unidas por un hilo conductor: el espacio; indeterminado, pero simbólico. González Delvalle mantiene a lo largo de la narración sin nombre al pueblo, porque lo que trata es de mostrar la vida, las costumbres y la psicología de sus habitantes. Así, el pueblo de *Función patronal* se convierte en paradigma de la vida paraguaya. Y por medio del humor realiza una denuncia del conservadurismo que impera en las mentalidades y en las costumbres de las gentes del país. González Delvalle trata de metaforizar sin panfletarismo una denuncia viva de la realidad, mediante la caricaturización de las escenas novelescas, sin llegar al esperpento sarcástico agrio.

El autor maneja con gran habilidad los recursos humorísticos y la estructura novelesca. Las descripciones están cuidadas, son dinámicas como el ritmo narrativo de toda la novela, y gozan de profundidad realista mezclada con la ironía desmedida, aunque nunca se describen los personajes. La que inicia la novela ilustra el estilo de González Delvalle:

> Envuelto en el viento norte de agosto, que llenaba de arenilla las casas y los árboles y de mal humor a las personas, una semana antes de la función patronal llegó al pueblo el parque de diversiones. Su presencia era el anuncio inapelable de la proximidad de las fiestas. Mientras los hombres bajaban a pulso los esqueletos de la calesita, de las casillas y de los entretenimientos, las mujeres hacían hervir la comida en el suelo rodeadas de sus hijos pequeños, que lloraban de memoria. A las pocas horas, un costado de la plaza quedó cubierto de toldos con paredes y techos de pirí[409], retazos de carpas y de coloridas telas. Pronto estarían llenos de baratijas, frituras y bebidas. Los primeros visitantes del parque

[409]"Paja" en guaraní.

> fueron los perros, que se pusieron a disputar ruidosamente los residuos de comidas esparcidos en el suelo. Los altoparlantes funcionaron enseguida con descoloridas polkas, mientras una voz arrugada invitaba al pueblo a pasar un sano esparcimiento.[410]

Como se observa en el párrafo, frente a las minuciosas y morosas descripciones de la narrativa costumbrista paraguaya anterior, el autor no se detiene en los detalles sino que hace suceder de forma dinámica los acontecimientos que se van produciendo entre la exposición de los detalles de la vida popular. Para González Delvalle lo importante es contar hechos, no explicar los caracteres físicos ni morales de los personajes, a pesar de que añada notas léxicas aclaratorias, y provocar que el lector los imagine a partir de los acontecimientos que se narran. El paraguayo conoce bien el tipo de personaje que el autor presenta, y se imagina a Pastorita y a Tío Ra sin necesidad de que se le hayan ofrecido sus características, porque son tipos frecuentes y representativos del país. El lector es el que completa la fisonomía de los personajes.

Esta forma de narrar tiene su inspiración en la técnica de los cuentos orales, los casos, de la tradición popular paraguaya. Con esta obra, Alcibiades González Delvalle pretende recuperar determinadas anécdotas del contador de casos y así reformular literariamente una tradición que se está perdiendo en Paraguay. Como en la tradición oral, el narrador crea y cuenta como lo hace la figura de aquel contador de casos casi profesional, lo que convierte a la obra en un homenaje a estos trabajadores anónimos del cuento tradicional.

---

[410] *Op. cit.*, p. 7.

Muchos de los acontecimientos narrados en *Función patronal* son preexistentes a la novela. Recuperan leyendas anónimas y apócrifas en peligro de perderse de aquella rica labor que iniciaron los jesuitas y franciscanos en la época colonial, que sobre todo destaca en la difusión de los romances y cancioneros españoles. *Peru Rima*, la obra de teatro de González Delvalle, recoge los casos del personaje que es una recreación del personaje cervantino de Pedro de Urdemalas, y en su adaptación paraguaya es una figura que simboliza lo anticlerical, lo antimonárquico y la rebelión contra el opresor, porque se burla de los poderosos. González Delvalle trata de infundir en su obra este espíritu de Peru Rima; Pastorita representa el poder y Tío Ra su antítesis. Su pasión por lo popular hace que la crítica quede inmersa en el humor típico paraguayo que recorre los capítulos de la obra, y demuestra que es posible eludir lo trágico en los argumentos de la novelística que trata de reflejar la vida paraguaya, lo que es una manera de contradecir a autores anteriores tan prestigiosos como Casaccia y Roa Bastos, cuyos argumentos que intentan dibujar al paraguayo adolecen del sentido del humor que lo caracteriza. En *Función Patronal* la vida cotidiana de un pueblo de Paraguay se narra con humor y espontaneidad, y la fidelidad a la realidad se encuentra tanto en los acontecimientos como en el lenguaje empleado, al transcribirse directamente la manera de hablar de las gentes del país.

En la obra el pueblo no es un ente muerto; los avatares de los personajes, cotidianos y en teoría insignificantes, dan vida al relato, por lo que la obra se sitúa fuera del cauce habitual de la corriente popular de la narrativa paraguaya

anterior. Aunque los argumentos y el lenguaje tienen un fondo satírico, la transcendencia de la anécdota en el curso de la narración otorga a la obra una gran originalidad. No hay dramatismo transcendental, ni denuncia política proselitista, sino un testimonio de las particularidades, vicios y defectos de las gentes del país, lo que en el fondo es una manera de combatir la mentalidad tradicionalista paraguaya con el humor.

El autor cuida de que su lenguaje sea popular para ajustarse a la fidelidad testimonial del relato, pero no lo pule en sentido literario, porque la intención es que se haya adaptado a su objeto. No obstante, el castellano paraguayo empleado no es el popular, sino el que aparece en periódicos, en la radio o en los discursos de circunstancia; el registro estandarizado. En este sentido, la obra aparece repleta de onomatopeyas, barbarismos del lenguaje paraguayo o hispanoamericano como *referee* (p. 17), modismos y frases hechas, paraguayismos, enumeraciones, discursos anafóricos, reiteraciones y vulgarismos. También se suelen transcribir expresiones en guaraní para reflejar con más fidelidad el mundo que se desarrolla en la obra. Con ello, González Delvalle consigue crear un clima de irrealidad para evitar el dramatismo, y centrarse así en la anécdota transcendida.

Las fricciones entre los personajes convierten los diálogos y los fragmentos orales narrativizados en un conjunto coral y pintoresco en el que se mezclan diferentes tipos bastante extendidos por el ambiente del país: la mujer dominadora paraguaya, representada por Ña Pastorita Gamarra, la "babosa" -retomando el nombre de la inmortal obra de Casaccia-, es Dora Aldana, la mujer de amor frustrado como es Julia Aldana

o el compuestero acusado de forma absurda. A ello se añaden situaciones familiares y sociales como la pelea por la herencia, las carencias tecnológicas del país cuando se transcribe el discurso del telegrafista, la obligación para Julia Aldana de ser maestra según la tradición familiar, la falta de una clase media inteligente en el país, la corrupción representada por la afición del funcionario agente de Impuestos Internos por apropiarse del dinero público, mitos como el del luisón[411], la desgraciada emigración paraguaya a las villas miseria argentinas, la violencia de las gentes, la coima cobrada por el comisario, los presagios de la naturaleza (pájaros de mal agüero), y el mito de la fusión de contrarios en los gemelos.

Todos estos rasgos que desarrolla González Delvalle a lo largo de la obra el autor son buena muestra del pensamiento del pueblo paraguayo. Además, en general, se reproducen a lo largo de la narración los sueños incumplidos de los personajes, sus anhelos frustrados, que son por extensión los de buena parte de los paraguayos. Incluso, el autor narrativiza el discurso oral reproduciéndolo como monólogo interior dentro del discurso, cambiando a veces incluso la voz del narrador de la tercera a la primera persona o utilizando el recurso del fluir de la conciencia, sobre todo dentro de las retrospecciones. También incluye una carta de la prostituta Mary transcrita de forma literal, que completa unas páginas después de aparecer, con el fin de ser más fiel y jugar con las formas y los estilos literarios en la estructura cerrada de la obra, experimentando

[411]El "hombre-lobo". Tal como señala Miguel Raúl López Breard, es un mito que representa la transculturación sufrida por el área guaranítica, por su obvia procedencia europea. *Op. cit.*, p 39.

así con otra forma de expresión popular como es la carta al amigo. La narrativización del diálogo se fortalece aún más en las digresiones, y es signo del intento del autor por construir un discurso que reproduzca con la mayor fidelidad la vida oral.

Por otra parte, el simbolismo de la obra es evidente. En este sentido, los nombres de los equipos representan dos visiones propias de la mentalidad paraguaya. El Sport Fariña representa el conservadurismo y la moralidad restrictiva, mientras que el Porvenir simboliza el equipo progresista. El partido de fútbol finaliza con la victoria del Sport Fariña, porque el delantero del Porvenir falla una pena máxima en el último instante, simbolización del anhelo político no conseguido. La emulación de los rivales futbolísticos abarca todos los capítulos de la vida del pueblo y se muestra más abiertamente cuando Ña Pastorita defiende la permanencia de la prostituta Mary, frente a la oposición de Tío Ra, quien pretende expulsarla del pueblo, porque la moral tradicional depende más de la mentalidad de los ciudadanos que del pensamiento político liberal o conservador.

Al final de la obra, cuando Tío Ra se eleva en un globo decorado con la bandera paraguaya tricolor, queda abajo lo desagradable y él alcanza la utopía de la felicidad. González Delvalle metaforiza en esta escena la necesidad de salvaguardar el honor y la conciencia por encima de lo material. Hay un deseo del autor por mostrar la posibilidad de movimiento de una sociedad estática en el momento en que escribió la obra, y que es necesario avanzar en un país donde la tradición y la costumbre son dos auténticos imperios. *Función patronal* presenta personajes particulares que son referentes de la vida

paraguaya, por lo que podemos expresar que la obra es una metonimia de esta sociedad, en cuanto lo importante para el autor es crear situaciones grotescas que muestren con simpatía y sin rencor lo más profundo del país, aun creyendo siempre en la tan difícil necesidad de avanzar. Sin embargo, el humor no elude la seriedad de los actos de algunos personajes como Tío Ra.

La novela se vendió bastante en Paraguay, para las escasas ventas que tiene un libro en el país, no sólo en Asunción, sino también en el interior, porque muchos paraguayos se vieron reflejados en la narración. Las pasiones mezquinas, los chismes populares, los secretos conocidos por la mayoría, los inexorables rencores, desarrollados en la narración con ternura y comprensión, sin frialdad técnica, hicieron que la gente media admirara la obra, hasta el punto de que hoy en día está prácticamente agotada. Así, con *Función Patronal* nace en Paraguay una nueva forma de costumbrismo alejada de la simple observación detallista, de la descripción de lo exótico, sustituida por el reflejo de las pasiones cotidianas tratadas con un humor caricaturesco próximo a lo carnavalesco. Por esta razón, podemos argüir que con esta obra de Alcibiades González Delvalle se inaugura un nuevo ciclo neocostumbrista en Paraguay; este neocostumbismo marca en definitiva el abandono por parte de los escritores paraguayos de la forma tradicional de este tipo de novela que tanto caracteriza la literatura anterior a los ochenta.

En 1995 comienza a preparar la segunda parte de *Función patronal*, decidido a trabajar con mayor ímpetu su escritura poco pulida, según él, de su primera novela. Así, González

Delvalle pertenece a la corriente literaria de tema popular, junto a otros escritores como Carlos Villagra Marsal y Santiago Dimas Aranda en distintas vertientes.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

3.2.2. *EL AVIONCITO* DE JOSÉ AGÜERO MOLINAS.

El avioncito es una novela breve de José Agüero Molinas que cabe incluirla dentro de la vertiente de la novela neocostumbrista paraguaya al estilo de *Función Patronal* de Alcibiades González Delvalle[412]. Es una novela tradicional, realista, a pesar de que el lector europeo pueda creer que las actitudes de los personajes son irracionales y absurdas -en ocasiones por la mentalidad distinta de los personajes-. La linealidad de su estructura, el narrador omnisciente en tercera persona, la concreción de los personajes que responden a tipos concretos de la vida latinoamericana, la localización concreta y perfectamente real, le dan carácter de novela tradicional, y la presentación del mundo rural de los habitantes argentinos de la frontera con Bolivia, hacen que la novela sea neocostumbrista, donde el humor y la intranscendencia de las situaciones, junto a la ausencia de digresiones y de descripciones de costumbres, hacen que el relato se centre en la presentación de los acontecimientos del argumento.

El tema es una metáfora de la realidad latinoamericana. Los personajes de la novela tratan de convertir los sueños en realidad, lo que por la propia actuación de las autoridades militares resulta imposible. Los habitantes de Manantiales, un pueblo argentino que linda con la frontera de Bolivia, quedan sin presidente comunal por fallecimiento del anterior. Despiertan su ilusión de realizar unas elecciones democráticas para elegir el cargo, las primeras en todas su historia, intento que se frustra cuando aparece Alberto Perea, el nuevo

presidente designado y enviado por el gobierno. Sin embargo, éste no les desilusiona, sino que despierta los sueños ocultos del pueblo cuando decide hacer realidad un proyecto que figura en unos planos confeccionados por el anterior intendente: comprar un pequeño avión para satisfacer las necesidades primarias de las gentes. La empresa resulta una locura en principio, al tratarse de un pueblo pobre, y se discute sobre la utilidad de la compra. A pesar de todo, Alberto logra establecer medios con los que obtener dinero para adquirir el avión, como el cine donde proyectan películas cuyo tema es la aviación o la venta anticipada de pasajes para viajar unos minutos en el avión el primer día que llegue al pueblo.

Por fin, Alberto entra en contacto con quienes le pueden vender un avión y acuerda comprar uno en Bolivia, que al final, después de todos los avatares para conseguir el dinero necesario, es un aparato alemán de la época de la Segunda Guerra Mundial y alquilan un piloto. El avión traspasa la frontera, llega al pueblo, y las autoridades militares argentinas descubren que un aparato ha violado su frontera con Bolivia, lo que genera un pequeño conflicto de "ultimatos" entre los dos países. Finalmente, cuando el ejército localiza dónde está el avioncito y decide atacarlo, el poeta Joaquín, la persona más soñadora del pueblo, se fuga del pueblo con el piloto, que era una mujer disfrazada de hombre, porque era la única solución posible para dedicarse a la profesión de aviador.

Los personajes responden a tipos concretos del pueblo. Joaquín es un poeta soñador, abandonado por su antigua mujer,

---

[412] José AGÜERO MOLINAS: *El avioncito*. Asunción, ICI - RP Ediciones, 1992.

Alberto Perea es un idealista, el doctor Ganimedes es el típico médico rural desinteresado en lo materialista, el cura Molina tiene todas las características del sacerdote rural, el abogado Jacinto Rossi es el ser más ambicioso en lo político y el único doctor del pueblo, con lo que es en quien más confían los habitantes, el propietario del bar, don Mateo, conoce las confidencias del pueblo porque sus clientes las expresan en su establecimiento, y Salomón Abdenur y su mujer representan a la burguesía local, descendientes de emigrantes árabes y conocedores de la actividad comercial. Entre los personajes hay "gallegos", "turcos" y todo tipo de seres humanos que representan la realidad del norte argentino. El narrador se permite introducir digresiones para hablar del pasado de algunos personajes, como ocurre con Diego, de quien narra sus amores y avatares sufridos para, irónicamente, acabar soltero.

El autor da sugerencias al lector al principio de algunos capítulos, cuando incluye entre paréntesis ideas bajo el número. En el capítulo cuarto, expresa que si algún lector tiene un avión en buen estado y a poco precio agradecerá que se lo diga, inmiscuyéndose en el acto de lectura. Por otra parte, el discurso es irónico a veces y el humor es la estrategia que utiliza el autor para hacer que la novela sea desenfadada y eludir el dramatismo con el reflejo de la ilusión de los habitantes de Manantiales mientras construyen la pista y los hangares para el avión, como podemos contemplar en el siguiente fragmento:

> El domingo comienza con una misa de campaña en el campito y a la que asiste prácticamente todo el pueblo, para alegría del cura Molina, que ha preparado un sermón en el que mezcla al apóstol Pablo con Saint Exupery y a los samaritanos con los astronautas. Terminado el

> Oficio, las mujeres y los niños se hacen a un costado y los hombres entran a darle a la pala y al pico y son tantos y con tanto entusiasmo, que parece la escena de un ejército de antiguos construyendo una pirámide. Vemos a los Socios de la Compañía dando órdenes y haciéndose los importantes, a los soldados piropeando a las muchachas y a Griselda que no se desprende del brazo de su marido, enamorada y fiel.[413]

No obstante, Agüero Molinas maneja con perfección el suspense al final de la obra, cuando la acción se sitúa en paralelo: una corresponde a la reacción del ejército y otra a la felicidad de los habitantes de Manantiales, en el momento en que ya tienen el avión en el pueblo. La sorpresa final, la huida del personaje más traumatizado del pueblo con la mujer piloto, es la consumación de un sueño que no se puede cumplir finalmente por la acción del poder militar, como tantos sueños latinoamericanos frustrados por el ejército de cada país. El tono picaresco y burlesco de la narración no esconde la dramática frustración de las ilusiones de los ciudadanos. Comprar un avión es absurdo en un principio, pero ello representa iniciar el camino hacia el progreso, lo que se coarta con la movilización militar. Así, el avioncito representa la llegada del progreso, una circunstancia que finalmente no se puede producir porque los ciudadanos de Manantiales ignoran que el poder militar, que ellos sienten como lejano a su vida cotidiana, es quien controla el país, hecho argumental que simboliza la realidad latinoamericana.

En suma, *El avioncito* es una novela sugerente y con un discurso bien trazado. Su lectura es sencilla y el autor logra divertir al lector cuando lo sumerge en una aventura que puede

---

[413] *Íbid*., p. 166.

parecer irreal en un principio, pero que representa las aspiraciones de progreso de los pueblos de América y una crítica al militarismo con una mirada irónica.

3.3. LA NARRATIVA EN LENGUA GUARANÍ.

3.3.1. PRECEDENTES.

Uno de los problemas de la narrativa paraguaya es que, siendo una de sus características su vinculación a lo vernáculo, con lo que resultaba para consumo interno, no encontraba cómo reflejar la realidad lingüística bilingüe del país. Narciso R. Colmán escribió cuentos en guaraní en la década de los años treinta preferentemente, pero posteriormente no se encontró la forma de presentar al campesino hablando en guaraní en la obra literaria, sin dejar el rígido corsé que representaba la fidelidad a la realidad. Las soluciones para introducir la lengua en el texto habían sido distintas. Al decir de Josefina Pla, eran: la inclusión esporádica en el relato de frases o expresiones en guaraní, lo bastante trasparentes y breves para, por el contexto, no precisar de traducción; las anotaciones a pie de página; y el empleo del castellano guaranizado de uso corriente, el *jopará*. Sin embargo, como ella misma añade, "los defensores de la literatura vernácula no hicieron acto de presencia"[414].

El tema rural del folklore literario pervive, sobre todo, en la narrativa escrita en lengua guaraní desde finales de los

[414] Josefina PLA: "Evolución intermedia (1940-1959)". En Viriato DÍAZ-PÉREZ: *Literatura del Paraguay*. Volumen II. Palma de Mallorca, Luis Ripoll Editor, 1980, pp. 87-135.

años setenta. Durante los años ochenta aumenta el número de autores que comienza a publicar obras escritas en esta lengua. En el 81 se produce un acontecimiento de importancia: nace la primera novela moderna en una lengua indígena americana y primera en guaraní. Se trata de *Kalaíto Pombero* de Tadeo Zarratea, quien sitúa la acción en el mundo rural plenamente ligado a la cultura ancestral paraguaya. Posteriormente aparecieron los cuentos de Carlos Martínez Gamba unidos en un volumen, aunque este escritor ya había publicado en revistas y diarios muchos de ellos, antes de que viera la luz la novela de Zarratea. A su vez, durante estos años, aparecían las obras en guaraní de Juan Bautista Rivarola Matto, de Juan Maidana y las narraciones folklóricas de Ca'í recogidas por Feliciano Acosta. Otros autores a destacar, como Rubén Rolandi y Pedro Moliniers, no han podido publicar hasta 1995 un libro de sus creaciones. Todos ellos, en conjunto, reviven el espíritu del mundo tradicional y rural paraguayo, inalterable por el paso de los años.

Las primeras narraciones en guaraní surgen por primera vez con Narciso R. Colmán en 1930, quien publica un cuento folklórico titulado **Kavaju Sakuape**. El padre Antonio Guasch en su obra gramatical *El idioma guaraní* (1944) incluye una pequeña antología de narraciones tradicionales orales. Pero es Carlos Martínez Gamba quien se erige en el primer escritor en guaraní con una producción consistente en volumen y en calidad. Entre 1972 y 1973 este autor publica tres cuentos: **Anombe'utá**, **Hógape ojevýva...** e **Ikakuaaharépe ojevýva**, y desde entonces escribe regularmente relatos breves en guaraní.

Posteriormente, en 1977, se comienza a publicar la revista *Ñemity*, dirigida por Feliciano Acosta, fundamental para la difusión de la recién nacida narrativa en guaraní, además de haberse constituido en la gran publicación lingüística en esta lengua. Desde ese año comienzan a difundirse en ella narraciones cortas de algunos escritores que pretenden fijar la lengua por medio de la literatura, y, al mismo tiempo, dar a conocer la rica tradición oral en guaraní del Paraguay. En todos predomina la función didáctica del aprendizaje y fijación de la lengua guaraní. Es el caso de César Esquivel, Antonio Escobar C., Pedro Moliniers, Tadeo Zarratea, Porfiria Orrego, Feliciano Acosta y Ramón Silva, quienes publican en esta revista respectivamente **Teko porâve rekávo** (n° 4, 1979), **Yvypyte** (n° 5, 1980), **Kuimba'e Ñarô** (n° 4, 1979), **Kalaíto Pombero** (n° 2, 1977), **Ava ohóro guare omombe'u** (n° 14, 1987), **Amaguasu** y **Rolando** (n° 1 y 3 de 1976 y 1980 respectivamente), y **Ñasaindy poty** (n° 18, 1989). Este grupo de escritores, teniendo en cuenta que Carlos Martínez Gamba es un paraguayo que vive en Argentina, son los cultivadores de la narrativa en guaraní regularmente dentro del país.

Los cuentos publicados por autores que escriben en guaraní siguen la tradición folklórica. En 1980, Juan Bautista Rivarola Matto publica **Karai Réi Oha'â ramo guare tuka'ê kañy**, y en ese mismo año Juan Maidana da a conocer el relato **Mitâ rerahaha**; en 1989 ve la luz una obra de cuentos bastante extensa y con una gran organización temática, como es la *Jagua Ñetû'o* de Carlos Martínez Gamba; en 1989 Tadeo Zarratea publica un cuento titulado **Arandu Ka'aty**; David Galeano en 1989 edita **Jakavere Ypykue**; Rubén Rolandi, **Káso, ahai ahendu** (1989); y finalmente,

ya en la década de los noventa, Feliciano Acosta publica hasta 1995 dos libros con narraciones tradicionales del monito Ca'i, traducidas al español por Natalia de Canese. Hay que añadir que en 1986 Lino Trinidad Sanabria traduce al guaraní la obra de Juan Ramón Jiménez, *Platero y yo*, con el título literal de *Platero ha che*. En general, todas estas narraciones se dirigen a un público infantil que está aprendiendo a leer y escribir en guaraní.

La política de enseñanza escolar en lengua guaraní favorece la difusión de esta literatura, que sin embargo se encuentra viviendo en la Edad Media de las letras paraguayas, en palabras del catedrático Ramiro Domínguez[415], porque está comenzando a fijar por escrito una tradición oral cuentística popular muy rica en leyendas. Sin embargo, aún se ha de producir una verdadera renovación temática y estilística de la misma, en la que ha de fructificar la individualización del relato, y que el escritor suscriba temas de creación propia y no solamente se limite a recrear por escrito lo que la ficción folklórica le facilita. Falta un proceso de alejamiento de lo puramente documental para crear una narrativa de peso, y que el guaraní deje de ser una lengua de tradición folklórica, porque sin producción original no puede existir una literatura. La existencia y vigencia de esta lengua provoca que sea necesario distinguir en la literatura paraguaya la narrativa guaraní de la castellana, contradiciendo la consideración que se tiene de la última como narrativa guaraní por antonomasia.

---

[415] Ramiro Domínguez, en conversación personal, nos manifestó que las letras en guaraní viven un momento incipiente que compara con la situación de las letras europeas en la Edad Media. Domínguez entiende medievalidad por un período donde predomina el relato de tintes épicos, el predominio por la fidelidad al lenguaje oral y los personajes arquetípicos.

En la literatura en guaraní continúa siendo mayor el número de creaciones poéticas que prosísticas. Incluso se han publicado en verso obras que genéricamente eran tradiciones guaraníes narradas, como los casos de Perú Rimá de Miguel Ángel Meza. El terreno de la poesía ha sido más prolífico en creaciones literarias y ha evolucionado más. Hoy en día podemos encontrar poetas extraordinarios que han abandonado el tema social rural y se han adentrado en una lírica más intimista como Susy Delgado y Miguel Ángel Meza, mientras que la narrativa se centra especialmente en el aspecto social rural o el folklórico.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

3.3.2. LA PRIMERA NOVELA CORTA EN GUARANÍ: *MITÁ RERAHAHÁ* DE JUAN MAIDANA.

Juan Maidana es poeta, narrador y autor teatral, y destaca por ser el autor de la primera narración en verso escrita en guaraní en modo épico, *Mitá rerahahá*[416]. Hombre de formación autodidacta, comienza a escribir poesía cuando sólo tenía trece años. En el prólogo de *Mitá rerahahá*, Rudi Torga da la clave principal de la obra: "responde a la objetivación concreta del contenido esencial y el sentido inmediato de la vida misma de nuestro pueblo, en un período determinado de su historia"[417]. Lo importante para el autor no es la narración, escrita en verso, sino la penetración aguda en ambientes y costumbres populares. Maidana trata de recrearse en la problemática del niño de la zona rural con una impresión poética, pero con un argumento realista a la vez. Hay un narrador omnisciente con una presencia constante, a menudo excesiva porque interrumpe el discurrir dinámico de la relación, que se introduce en los sentimientos de los personajes y en la valoración de sus actitudes para mostrar un mundo difícilmente comprensible para quien no habita en el campo paraguayo.

Sin duda, es una de las narraciones en guaraní más consistentes. Su localismo se observa en las descripciones de carreras de caballos, la aparición de elementos del paisaje y de fauna local. Las costumbres narradas no prevalecen sobre la acción principal, y el autor toma partido por el personaje del niño que sufre la dureza de la vida rural del país, frente al

---

[416]Juan MAIDANA: *Mitá rerahahá*. Asunción, Cuaderno de Literatura Popular nº 1, 1980. El título se traduce literalmente del guaraní como "ladrón de niños".

personaje del *karaí*, el señor que siempre será diferente y algo inalcanzable.

Con un guaraní trabajado, Juan Maidana construye una narración pausada, con el ritmo del verso, que incide en la sublimación del guaraní como lengua escrita y que mejor refleja el mundo interior del Paraguay, a pesar de que la introducción de los diálogos y los aspectos discursivos se sujete en ocasiones al estilo oral formulatorio, un procedimiento que asemeja formalmente *Mitá rerahahá* a la épica medieval.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

[417]Juan MAIDANA: *Op. cit.*, p. 9.

3.3.3. *KALAITO POMBERO*: LA PRIMERA NOVELA EN GUARANÍ.

En 1980, el contexto socio-literario era favorable para la difusión de la enseñanza del guaraní como lengua moderna, y por tanto para la publicación de obras escritas que fijaran los innumerables relatos orales que existen en esta lengua. Carlos Martínez Gamba había hecho resurgir la poesía y el cuento popular escritos por un autor culto desde que en 1970 publicara *Pychâichi* en 1970 y Ramiro Domínguez su poemario *Mboi jagua* en 1973. En el Taller de Poesía Manuel Ortiz Guerrero, creado bajo el patrocinio de la Embajada de España en Paraguay, surgen jóvenes poetas que escriben en guaraní como Moncho Azuaga, Susy Delgado y Miguelángel Meza. Pero lo que podía ser difícil de imaginar es que tan pronto surgiera una novela de estructura moderna en una lengua americana. En este contexto, Tadeo Zarratea publica en 1981 *Kalaíto Pombero*.

Tan importante como la obra en sí es su proceso de gestación. A partir de 1977 publica en *Ñemity* tres relatos breves sobre la infancia de un personaje marginado llamado *Kalaíto Pombero*. Estos tres cuentos tuvieron una buena acogida entre el público que sabía leer en guaraní, lo que extendía la idea de que era posible escribir en esta lengua con la misma calidad literaria que en castellano, y que era factible formar un conjunto amplio de lectores en lengua guaraní. La actividad de Tadeo Zarratea en defensa del guaraní como lengua de expresión culta continuó, y, como abogado de campesinos, llegó a ser uno de sus máximos defensores durante estos años de la dictadura, mientras Stroessner la había desvirtuado al convertirla en hecho exótico que fomentaba solamente el sentimiento nacionalista como hecho diferencial con la

Argentina. En 1980, Juan Bautista Rivarola Matto sostiene una conversación con Tadeo Zarratea para animarle a que escriba una novela totalmente en guaraní, reuniendo como punto de inspiración los tres cuentos de Kalaíto Pombero que había escrito. Zarratea, asombrado por la idea y creyendo en que si había hablantes de guaraní también debía de ser posible que existieran lectores en esta lengua, acepta la propuesta y comienza a escribir inmediatamente la historia de la juventud de Kalaíto, intentando construir en un mundo rural guaraní una novela larga con estructura moderna y con continuidad argumental, hecho ausente en la narrativa guaraní incluso en las creaciones actuales. Sin embargo, el trabajo es duro y Zarratea no encuentra un final adecuado a la obra que no caiga en tópicos como el de la muerte de los personajes o la reconciliación bondadosa. Estático y anclado al llegar al desenlace, el autor vuelve a hablar con Rivarola Matto, quien le apremia para que acabe pronto su obra, y le sugiere diez finales posibles, hasta que finalmente opta por uno.

Pero la sorpresa de Zarratea es mayúscula cuando Rivarola le obliga a traducir la obra al castellano, a lo que el autor se opone porque piensa con razón que es algo imposible de realizar con un mínimo de dignidad literaria. Él mismo sitúa la siguiente advertencia antes del comienzo:

> Todo lector que imagine a estos personajes hablando en esta lengua se equivocará. Todos son monolingües guaraní-hablantes. La presente es una traducción libre realizada por el mismo autor, por exigencia de los editores y muy a pesar suyo.[418]

[418]Tadeo ZARRATEA: *Kalaíto Pombero*. Asunción, NAPA, 1981, p. 103.

Tadeo Zarratea concluye su obra y comienza la traducción al castellano. Al observar la escasa calidad de la misma, la termina sin poner cuidado ni entusiasmo en ella, y presenta finalmente los manuscritos al editor Rivarola. Éste publica por fin *Kalaíto Pombero* en octubre de 1981, en su colección "Libro paraguayo del mes" de su Editorial NAPA. De esta forma ve la luz la primera novela moderna escrita en una lengua americana en toda la historia de la literatura del continente.

Pero contrastaba el que se leyera más la traducción que el original. La primitiva intención de Zarratea se desvanecía cuando comprobaba que su novela se convertía más en un hecho lingüístico anecdótico, e incluso social, que literario y que la novela en guaraní apenas tenías público lector. El mismo autor descubría la dificultad que representaba para los que habían sido enseñados y estaban acostumbrados a leer en castellano, casi todos los lectores en realidad, leer en guaraní un texto largo como es una novela, teniendo en cuenta el analfabetismo de los lectores posibles en guaraní.

No obstante, la obra fue un acontecimiento social: Tadeo Zarratea fue nombrado uno de los cinco jóvenes del año en América por la empresa de comunicación Cadena Caracol de Colombia, y el mismo presidente Stroessner le impuso una medalla honorífica. El autor descubrió que su libro había servido más al régimen contra el que luchaba que a sus compañeros de oposición, porque el hecho de que en Paraguay fuera publicada la primera novela en lengua americana fue utilizado por el aparato de propaganda oficial de la dictadura. El mismo Zarratea era consciente de la escasa calidad de la

obra, y de que sus cuentos anteriores tenían más importancia literaria.

En suma, lo más importante sobre la publicación de *Kalaíto Pombero* no es la calidad de la obra ni sus aportaciones literarias, sino su génesis y su recepción; el acontecimiento que representa su aparición. La novela llegó incluso a agotarse al poco tiempo de su aparición, y hoy es casi imposible de conseguir, excepto en unas cuantas bibliotecas o librerías de viejo. Esto indica que despertó interés; todo el mundo quería tener la primera novela en guaraní, pero muy pocos compradores la leían, y quien comenzaba solía abandonar la lectura: en guaraní resultaba dificultosa y en castellano era una pésima obra. La consecuencia fue que Tadeo Zarratea se sintió decepcionado, porque su idea de la posibilidad de incrementar el número de lectores en guaraní se había frustrado, y por ello dejó de ensayar grandes proyectos literarios. Incluso no cobró casi derechos de autor por el carácter bohemio y desordenado del lastimosamente fallecido Juan Bautista Rivarola Matto. Después de la publicación de la novela solamente podemos encontrar publicado dos cuentos breves escritos en guaraní: **Arandu Ka'aty** en 1989 y su participación en el libro *Ka'i rembiasakue* en 1994 junto a Feliciano Acosta, el autor de la mayoría de los relatos incluidos.

Kalaíto Pombero tiene un buen comienzo con una prosa lírica descriptiva, con frases encadenadas, y una estructura en paralelo según la localización distinta en los capítulos impares y pares. El elemento de cohesión de los capítulos es el protagonista Kalaíto. Ambas características nos obligan a pensar en la influencia de la estructura de *Hijo de hombre* de

Augusto Roa Bastos. El nombre del personaje procede de una adaptación fonética al guaraní de Calixto Romero. Sin embargo, cuando el narrador pone en acción máxima a los personajes como si fueran un grupo coral, la novela se desvanece, el maniqueísmo de los personajes adquieren demasiado relieve, y hay una gran desconexión entre el lenguaje y el argumento. Los personajes, sobre todo en los últimos capítulos, parecen desorientados sin tener conciencia de que forman parte del argumento, y los sucesos quedan inconexos entre sí, y como simples anécdotas formuladas como una sucesión de episodios con poca continuidad en el discurso. En realidad, la obra es un intento de ensanchar el dinámico discurrir del cuento tradicional guaraní: hay una presentación que ocupa los primeros capítulos, un nudo y un desenlace como en cualquier historia tradicional. La fluidez del argumento principal se detiene por las numerosas digresiones incluidas que tratan sobre leyendas populares y el pasado de los personajes, especialmente de Kalaíto, que acaba distrayendo al lector de la acción.

El argumento gira alrededor de la juventud de Kalaíto, símbolo del hombre paraguayo que sufre todo tipo de desdichas. Se enamora de Anselma Peralta, quien a pesar de no serle esquiva no acepta su propuesta de matrimonio. A partir del asesinato de Eulogio Miranda en una pelea con Nicó, la acusación y la sospecha recaen sobre Kalaíto por complicidad con Nika Peralta. Kalaíto es enviado a la ciudad a ser juzgado, pero al final acaba prestando el servicio militar, donde llega a ser respetado por sus compañeros, temerosos porque creen que en verdad ha sido capaz de matar a un hombre y, finalmente,

acaba en casa de un comandante trabajando. A partir de este momento, la acción cambia de espacio y se centra en el pueblo de Mbatoví: Anselma está embarazada y lo atribuye a un pombero, el señor de la noche, lo que se convierte en un tema de moda en el ambiente. El juez ordena la detención del pombero, lo que es una crítica irónica del autor a la pobre capacidad intelectual de los hombres que forman la institución judicial paraguaya. Losanto Aguilar, un abogado, parte a Asunción al encuentro con Kalaíto, para ocuparse desinteresadamente de su defensa y de la de los campesinos ante las tropelías de los propietarios de la tierra en los sorteos de lotes, con lo que el autor ensalza su profesión de abogado de campesinos. Los numerosos viajes de Losanto provocan el rumor popular en su contra por el gasto que supone y el poco provecho inmediato obtenido. Desde este momento los capítulos mantienen en el aire el posible desenlace, alargado en exceso. Finalmente, Anselma reconoce ante su familia la paternidad de Kalaíto, y ésta accede al matrimonio de ambos, pero unos soldados interrumpen la felicidad, porque han venido a acabar con la ocupación de tierras comenzada por los campesinos. La confusión final del narrador entorpece una resolución lógica de la novela, que en realidad no termina porque el problema queda pendiente de juicio, después de la denuncia presentada en Asunción por los propietarios. La novela, por tanto, queda abierta a una posible segunda parte.

Sin embargo, hay tres aspectos muy destacables en la novela: la poetización del neologismo guaraní, la utilización de un espacio inventado y mítico en el que se trata de mostrar aspectos de la vida cotidiana del campo paraguayo, y la

reivindicación expresa de una reforma de la propiedad agraria que sacie las necesidades de los campesinos. El mismo nombre del lugar donde se ubica la acción tiene contenido referencial: *Mbatovi* es un nombre compuesto por *Mba*, que significa *todos*, y *tovi*, montón; es decir, *montón de todos*. La descripción inicial sitúa la acción en un lugar simbólico que representa a cualquier pueblo paraguayo:

> Ñasaindy iporâvéva pévagui nda'ipóri. Aipo Jasyretâ mba'e ndapeichaichéne voi. Mbatovípe ñaime ramo aguuive voínte ñaime jasýgui Tekoha ha'eñomi okañýva Paraguái korapy yképe, pyhare mimbi porâme oguapýva opukavy, ojesareko ára ru'âre, ha mbyja ijaguaravéva ojeitýva oñani yvagapýre oñandúvo ima'ê.
>
> Yvate ko eihína Mbatovi, yvy kandurusu ru'âitépe, ajevérô niko ndareíri pe mbyja ka'arupy hi'yvyiete avei upépe.[419]

La localización temporal es posterior a la Guerra del Chaco, y se revelan las creencias míticas de la población: el narrador comenta que el camino rojo al pueblo bien puede tener algo escondido porque hasta el más incrédulo lo ha visto encenderse alguna vez. Desde el recuerdo de la historia oral, con referencias a los macacos brasileños de la Guerra de la Triple Alianza, se rodea del tipismo en la descripción de costumbres paraguayas y de sus mitos, sobre todo el del pombero, resolución de un conflicto real como el embarazo de Anselma.

El personaje de Kalaíto es un tipo corriente en el relato guaraní: es un marginado y rechazado por los chicos de su edad,

---

[419] No habrá luna más hermosa que ésta; ni en Jasyretâ a pesar de su pomposo nombre de "País de la luna". Es indudable que estando en Mbatovi se está más cerca de ella. Pequeña y aislada aldea perdida en un rincón del patio paraguayo; que en las rutilantes noches sonríe al cielo para que la estrella más vanidosa lance su alocada carrera al influjo de su mirada.

Mbotovi se halla ubicada en la cumbre de una colina y al parecer es la causa de que el lucero vespertino también se vea tan cerca. Íbid., p. 9. Traducción del autor, p. 105.

quienes lo someten continuamente al escarnio colectivo. La descripción física ayuda a caracterizar de esta forma al personaje, al definirlo como esquelético, insignificante, cariacontecido, quejoso y llorón, se viste con harapos, parece que no se lave nunca y siempre va desgreñado y con los ojos legañosos. Sin embargo representa el tipo del *mitâ'i churi*, el niño querido y desamparado, que aparece en tantos poemas y narraciones guaraníes, porque goza de la simpatía y el favor del narrador, no de los personajes, produce lástima y representa la miseria y el sufrimiento del niño del campo paraguayo. La historia que se narra es la mitificación de Kalaíto, quien evoluciona de forma positiva a lo largo de la novela, pasando de ser un niño marginal a un héroe popular que asume una paternidad dudosa y la lucha en la defensa de los intereses de su pueblo.

Tadeo Zarratea conoce a la perfección los problemas del campesino paraguayo, y ha sido abogado de campesinos antes de llegar a ser elegido senador. Desarrolla esta temática en la novela, convirtiéndola en un drama social a medida que llega al desenlace. Sin embargo, el optimismo de sus personajes y la evolución y aprendizaje de Kalaíto hacen que no caiga en los finales trágicos de la novela del realismo social. Lo más destacable es que el final de la novela no termina con la muerte ni la restauración del orden inicial por los militares, sino que la misma indecisión del autor en la búsqueda de un desenlace, le permite ofrecer un final abierto, sin conclusión y pendiente, porque lo importante para él en realidad era escribir una novela en guaraní, más que detenerse en consumar un argumento.

Sin duda, *Kalaíto Pombero* es un hito importante en la literatura del Paraguay por ser la primera novela larga escrita en guaraní. Sin embargo, el testigo de Zarratea no ha sido recogido aún por ningún autor. Desde su aparición no se han vuelto a publicar más novelas en guaraní, y los autores siguen centrados en el caso como género narrativo particular de la literatura guaraní. *Kalaíto Pombero* es un primer experimento que, a pesar de no haber tenido los frutos literarios que esperaba el autor, sirvió para que Tadeo Zarratea adquiriera un prestigio social que aún mantiene.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

3.3.4 LA NARRACIÓN EN GUARANÍ DE JUAN BAUTISTA RIVAROLA MATTO.

En julio de 1980 aparece en Asunción un libro clave de Juan Bautista Rivarola Matto escrito en guaraní titulado *Karaí rei oha'a ramo guare tuka'é kañy* o *De cuando karaí rey jugó a las escondidas*. Lo publicó sin respaldo editorial, pero marcó el inicio de su editorial NAPA, como demuestra el que figure como publicación sin numerar en la colección "Libro paraguayo del mes". Se trata de un cuento popular tradicional que recopila el autor, una restauración más que una recreación dentro de la corriente regionalista de *Yvypóra*, su primera novela. El relato, al decir del autor, es el que más expresa la verdadera alma paraguaya con sutileza y profundidad, a pesar de que aparenta ser un inocente cuento para niños que en realidad va dirigido a un público adulto.

El libro está precedido de cinco advertencias. En la primera consigna se cita que los verdaderos creadores de este cuento son los campesinos paraguayos y que sus orígenes se remontan posiblemente a tiempos de la Revolución Comunera, entre 1717 y 1735, considerada por los paraguayos como el primer levantamiento sudamericano contra la dominación colonial española que se conoce. En las siguientes advertencias Rivarola reconoce su deuda oral con doña Carmelita Codas, vieja analfabeta que le narró muchas versiones del cuento, entreverando situaciones o repitiendo argumentos desde distintas perspectivas con diferentes protagonistas. Con este material construyó el relato, primero en guaraní y posteriormente traduciéndolo a un castellano más literario que produce una traducción más fluida pero menos fiel. En suma, es un intento más por rescatar una narración del sustrato cultural

paraguayo, pero, además, revela la facilidad del autor para narrar temas paraguayos, como se observa en todas sus novelas.

La narración es tradicional y cuentística. Aparece un rey cruel, que sin duda se refiere al de España, que quiere apostar la mitad de sus tierras y la mano de una de sus hijas con quien quiera jugar al escondite. A cambio, si vence cortará la cabeza de su contrincante. Toda la población es remisa a ello porque el rey posee un libro mágico del saber que impedirá el triunfo de quien compita con él. Después de fracasar los dos primeros contrincantes, el tercero, el hermano menor de los anteriores, logra con su astucia y picardía vencer al rey. El cuento queda como un canto a la "sabiduría de la selva" del paraguayo, que logra vencer al poderoso aplicando su intuición, lo que convierte a la obra en un alegato a favor del conocimiento innato que caracteriza al paraguayo. El haber creado el relato en guaraní supone un desafío para el autor, por la necesidad de una corrección difícil de lograr en una lengua sin tradición literaria escrita. Rivarola Matto construye una prosa perfecta en esta lengua y reivindica al mismo tiempo la literatura popular que ha sobrevivido en los relatos orales de las gentes del país. Y si observamos que fue escrito en el contexto de la dictadura de Stroessner, en el fondo, con la publicación del relato había una pretensión de aprovechar la tradición popular guaraní para concienciar al lector de no aceptar las imposiciones del poder, utilizando el guaraní como arma porque sabía que una obra escrita en esta lengua salvaría la censura, ya que el poder era consciente de que casi nadie era capaz de leer en guaraní.

3.3.5. LA NARRATIVA DE CARLOS MARTÍNEZ GAMBA.

Carlos Martínez Gamba es uno de los pocos autores que escribiendo en guaraní se ha adentrado en el campo de la prosa narrativa. Él se considera sobre todo poeta en guaraní. Ya su obra *Pychaichi* (1970), recopilación en verso de leyendas picarescas populares que giran alrededor del personaje del mismo nombre de la obra -posteriormente utilizado por Juan Bautista Rivarola Matto en su narración de Karaí Rei-, tiene un carácter narrativo. Estas historias recuerdan la aventura de Ulises, esta vez con un protagonista que se inserta en un eterno retorno a su Paraguay de origen. Martínez Gamba trata de pulir su guaraní, y sus obras son verdaderos ejercicios lingüísticos que tiene como fin también el facilitar el aprendizaje de esta lengua.

En 1972 inaugura la narrativa en guaraní con *Hógape ojevýva rembihasajue, karréta nandi rehevéma*, dentro de la tradición del cuento. Pero su obra en prosa más destacada llega en 1989, cuando se publica *Jagua Ñetû'o*. Se trata de un grupo de narraciones en tono picaresco desenfadado, que enlazan y se estructuran conforme a personajes concretos que habitan en el imaginario popular y oral de la comarca del Guairá. Lo que destaca de ellas, sobre todo, es la utilización del guaraní con un gran sentido literario, algo difícil de conseguir teniendo en cuenta la falta de tradición prosística escrita de la literatura en esta lengua.

Los personajes se corresponden con tipos concretos de este imaginario. Pantaleón Martínez es el hombre que sobrevive gracias a la sabiduría popular y de la intuición. El protagonista de estos cuentos busca el lugar perdido en su

tierra, lo que también es una indicación del sentimiento del propio autor.

Los cuentos de Carlos Martínez Gamba responden al deseo de recuperar la tradición folclórica oral del Paraguay, como los de otros autores. Su capacidad creativa se ajusta siempre a la imposición de la tradición, como la estructura de sus relatos. Y abandona en cierta medida el didactismo de otros autores en guaraní, para centrarse en la aventura, lo que convierte a *Jagua Ñetû'o* en el intento narrativo más consistente en esta lengua.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

3.3.6. LOS CUENTOS DE FELICIANO ACOSTA.

Feliciano Acosta es un autor que intenta rescatar la riqueza y la tradición del cuento guaraní. Destaca por haber sido uno de los primeros en haber recopilado narraciones de un ciclo de cuentos tradicionales en dos libros, dejando además una puerta abierta a continuarlo en el futuro.

Feliciano Acosta nace en 1943 en Concepción, al norte del Paraguay, aunque él se declara asunceño de adopción. Ha colaborado en numerosos medios de comunicación y es uno de los mejores estudiosos y profesores de lengua guaraní del Paraguay, trabajo por el que fue declarado personaje del año en 1994. Su labor en el Instituto de Lingüística, en la subsecretaría del Ministerio de Cultura, de director de la revista de temas del guaraní *Ñemity* y como profesor de literatura guaraní del Instituto Superior de Lenguas de Asunción no le impide dedicarse a escribir. Sin embargo, su labor de creación es más fecunda en la poesía que en la narrativa. En ella se preocupa por los seres desvalidos y atiende sobre todo al sufrimiento de la infancia, hasta alcanzar tonos elegíacos. En 1983 publica el poemario *Ñe'êryrýi* (que en castellano significa "palabra temblorosa") y en 1996 *Muâ sa vera* ("Luciérnaga muy brillante"), una obra poética dirigida a los niños que recoge composiciones antologadas.

Su trabajo en narrativa está formado hasta 1995 por dos libros de cuentos publicados: *Ka'i rekovekue* ("La vida de Ca'í) y *Ka'i Rembiasakue* ("Las aventuras de Ca'í"), ambos publicados en 1994. Incluyen la traducción al castellano de Natalia Krivoshein de Canese. Se trata de una recopilación de cuentos tomados de la tradición oral paraguaya que están dirigidos

principalmente a los niños, en los que Feliciano Acosta recoge una parte del ciclo de casos en los que el protagonista es un mono travieso, un *ka'i* -monito que abunda en las selvas paraguayas muy alegre y burlón que lo hace, además de por sus rasgos físicos, muy semejante a los seres humanos-. Es un simio muy ingenioso, travieso y astuto para buscar comida, lo que permite personificarlo para presentarlo como modelo de conducta del paraguayo a lo largo de su historia. Las narraciones que se recogen en los dos libros de Feliciano Acosta son una pequeña muestra de la gran cantidad de fábulas que existen en la tradición oral paraguaya sobre el mono *Ca'í*, generalmente transmitidas de padres a hijos a lo largo de generaciones. Se trata de obras dirigidas fundamentalmente a los niños, para que se aproximen a la literatura desde la lengua materna guaraní, sobre todo en la escuela.

Los cuentos de Ca'í son fábulas donde los personajes son animales personificados que hablan, piensan y actúan como seres humanos. Estos animales son los típicos de la fauna paraguaya: el *karaja* (mono aullador), el *jacare* (caimán), el *yryvu* (cuervo), el *aguara* (zorro), el *tatu* (armadillo) y el *jaguarete* (jaguar). Todos ellos responden a la representación de una característica humana definida: el jaguar es engreído, el mono *karaja* siempre está escarbándose la nariz, y el caimán intenta ser un conquistador. Frente a ellos se sitúa Ca'í, quien con sus travesuras intenta lograr sus fines, aunque a veces no lo consiga, lo que rompe el sentido maniqueísta que podría llegar a tener una narración fabulística. Ca'í a veces triunfa y consigue sus objetivos; pero en otras ocasiones pierde empleando las mismas armas que cuando logra sus fines. No

responde, por tanto, al modelo de la fábula clásica de la literatura europea, donde el personaje suele quedar definido por su bondad o maldad, sino a un tipo de fábula próxima a la picaresca, donde el animal con sus travesuras puede lograr tanto la simpatía del lector como su rechazo cuando abusa de su astucia.

Hay que mencionar el carácter moralizador, teniendo en cuenta la mentalidad paraguaya, de buena parte de los cuentos. Todos ellos tratan de influir en el comportamiento de los niños, cuando el monito protagonista realiza una travesura y sufre sus consecuencias negativas o positivas, por lo que cumplen la función horaciana de "enseñar deleitando". Revelan que los paraguayos se educan en la picardía, porque es necesaria para subsistir y salvar las situaciones adversas, lo que explica cómo gracias a ella han podido salvar problemas difíciles y sufridos a lo largo de su historia. En realidad, muestran parte de la idiosincrasia del pueblo paraguayo a grandes rasgos.

Sin duda, el cuento más moralizante es el que narra el origen de Ca'í, **Cómo apareció Ca'í**, porque surge cuando unos niños se burlan de un anciano. Dios les castiga por ello convirtiéndolos en monitos y les condena a vivir todos los días saltando de rama en rama de los árboles. De esta forma, estos cuentos son un fiel exponente del sincretismo de la cultura paraguaya, y en éste, en concreto, como en otros, se mezcla la tradición cristiana de origen hispano y la de los indígenas guaraníes. Ambas forman parte del sustrato del folklore tradicional paraguayo, y por consiguiente de su literatura oral, de la misma manera que los casos de Perú Rimá tienen su

inspiración en las leyendas españolas de Pedro de Urdemalas y en el entremés de Cervantes del mismo título.

Los animales de la fauna paraguaya constituyen un microcosmos en el que se reconstruye la lucha del ser humano por la subsistencia. Los animales personificados tienen los mismos defectos y virtudes que los hombres, y en el fondo de su vida se ocultan los problemas del hombre para salir airoso de situaciones difíciles. Los engaños de Ca'í son modelos de conducta, pero no de la que se corresponde con la tradición judaico-cristiana, basada en la distinción entre el bien y el mal, sino de la cultura del instinto de supervivencia, la sabiduría de la selva, que permite al paraguayo subsistir y salvar sus problemas. Por esta razón, Ca'í no es un más que un pícaro que utiliza su instinto para sobrevivir y conseguir sus propósitos, por lo que intenta aprovecharse de su trato con el resto de animales y de su superioridad por la astucia para urdir sus planes, que el lector conoce a medida que discurre la narración. Por esta razón, el lector queda a la expectativa de contemplar lo que va a tramar el monito, y sin conocerlo previamente, puede adivinarlo por la lógica con que evoluciona el relato.

El lenguaje trata de adaptarse al registro coloquial, e incluso la traducción se aproxima al español paraguayo. Feliciano Acosta emplea un estilo grácil con frases bastante cortas, y con predominio de sustantivos y verbos que dan dinamismo a los relatos, lo que sirve para facilitar el acceso de los niños a la literatura. Al ser unos cuentos dirigidos a la infancia, el autor recurre al humor ingenuo como forma de resolución de los conflictos. Su estructura suele ser

recurrente: el mono protagonista tiene algún problema y busca su solución aprovechándose de la actitud de algún otro animal. Al final, sufre un escarmiento o logra su objetivo dependiendo, de las cualidades de aquél. En *Las aventuras de Ca'í* hay una variante del cuento del origen de Ca'í, lo que demuestra la diversidad de historias diferentes que existen en la tradición cuentística sobre este personaje, algunas enlazadas con la tradición universal.

Hay que destacar que Tadeo Zarratea incluye también un cuento suyo en *Las aventuras de Ca'í*, titulado *Carayá dormilón*, de un estilo semejante a los anteriores. Y, finalmente, es necesario advertir que el ciclo de Ca'í no se ha cerrado aún, porque tanto Feliciano Acosta como la traductora al castellano, Natalia de Canese, continúan trabajando para producir nuevas aventuras de este ciclo temático que permitan la divulgación y el aprendizaje de la lengua guaraní, y al mismo tiempo la consagración de una literatura en esta lengua que favorezca su elevación a lengua de cultura.

4. LA NARRATIVA FANTÁSTICA.

Introducción.

Los límites del concepto de narrativa fantástica parecen haberse esclarecido tras varios estudios importantes publicados a partir de 1960. Estos trabajos, aunque presenten algunos matices clasificatorios y diferencias de criterio, nos permiten concretar qué obras pueden pertenecer a esta vertiente.

Para delimitar qué autores y qué obras pertenecen a este subgénero en nuestro trabajo, procede realizar una exposición preliminar de sus características. Todorov estableció que la ambientación en lo extraño y lo maravilloso define los límites de la literatura fantástica[420]. Será la aparición de un elemento aparentemente irreal o metafísico en la realidad el factor que ha de determinar si una narración pertenece al subgénero fantástico. Es el ambiente quien dictamina su pertinencia en este campo y su relación con el referente real del presente.

La definición de Harry Belevan nos ajusta mejor la particularidad que distingue el subgénero fantástico:

> El proceso se presenta, entonces, sucintamente así: el desliz textual hace corresponder una particular 'realística' (escritura realista) con una 'desrealística' (o descripción desrealista). Este desliz textual suscita lo que hemos denominado un conflicto dialéctico del cual surge, mediante el desplazamiento detallado, un orden nuevo (como texto-concepto). Ese orden nuevo o *descritura*

[420] Tzvetan TODOROV: *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1972, p. 27.

fantástica fomenta, a su vez, una provocación lectural, mediante la cual se manifiesta (se sintoma-tiza) lo fantástico.[421]

Será, por tanto, la colisión del elemento "desreal" con la realidad lo que provocará "el hecho fantástico". A pesar de que el concepto de sobrenatural varíe conforme a la época, siempre existirá la penetración del primer concepto en el segundo elemento para producir el efecto "mágico", ya de horror, ya maravilloso.

Sin embargo, las clasificaciones de los relatos fantásticos han sido variadas. Enrique Anderson Imbert los divide en dos tipos: los dominados por lo sobrenatural parcial (el cuento de apariciones) y lo sobrenatural total (cuento de maravillas)[422]. En los primeros, la realidad cotidiana se ve alterada *totalmente* por la aparición de un factor sobrenatural. Se rompe la apacible cotidianidad con la incursión de un elemento que escapa de la lógica humana, con la ambigüedad que caracteriza al cuento fantástico. En los segundos, todo el ambiente escapa a la visión de la realidad común, lo que propiciará la aparición de otros mundos sobrenaturales o ideados por la imaginación del autor. En este sentido, los relatos de ciencia-ficción, los cuentos de hadas infantiles o los situados en mundos distantes serán los más representativos.

Bellemin distingue tres categorías dentro de la vertiente fantástica: **lo maravilloso**, **la ciencia-ficción**, y

---

[421] Harry BELEVAN: *Teoría de lo fantástico*, Barcelona, Anagrama, 1976, p. 116. Citado por Carmen de MORA VALCÁRCEL: *Teoría y práctica del cuento en los relatos de Cortázar*, Escuela de Estudios Hispanoamericanos / CSIC / Universidad de Sevilla, 1982, pp. 64-65.

[422] Enrique ANDERSON IMBERT: *Teoría y técnica del cuento*. Madrid, Ariel, 1992, p. 173.

lo fantástico[423]. Es una tipología acertada, pero quizá solamente para el cuento anterior a los relatos fantásticos emergidos a partir de las vanguardias del siglo XX. Desde las primeras décadas del siglo se aprecia la penetración en ámbitos metafísicos, psíquicos y surrealistas, con lo que aparecerán nuevos campos de exploración en la fantasía.

Dejando al margen la clasificación estructuralista de Todorov, la división de Louis Vax se acerca, a pesar de su aparente esquematismo, a la mejor definición de las características del fantástico en este siglo XX. Este crítico divide la literatura fantástica en cuatro vertientes: lo **fantástico tradicional**, que se caracteriza por incorporar fórmulas del relato oral tradicional y que se emparenta con la superstición; lo **fantástico interior**, donde tiene importancia la experiencia fenomenológica, y se narran situaciones vividas por un personaje que surgen de ciertas imágenes y emociones, además de reproducir ambientes paranormales y de alucinación; lo **fantástico poético**, donde se mezcla el subjetivismo con un estilo didáctico y evocaciones que más o menos sugieren imágenes líricas con un intento de rigor objetivo; y lo **metafísico fantástico**, donde el narrador es el propio autor y el ambiente fantástico se asemeja a una utopía metafísica, en la que la realidad y la ficción se confunden, y se describen los desajustes entre las

[423]BELLEMIN-NOËL: "Des formes fantastiques aux themes fantastiques". Paris, *Littérature*, nº 2 (mayo 1971), pp. 103-109.

preocupaciones del narrador y las de los seres que le rodean[424].

Esta clasificación permite que Borges o Cortázar, por ejemplo, puedan incluirse en el apartado "metafísico fantástico", con lo que la producción innovadora del siglo XX dentro del subgénero puede encontrar un hueco dentro de esta tipología.

Valga como colofón a esta breve introducción, el que una parte de la literatura fantástica esconda alusiones críticas, ya de carácter social, ya de carácter político incluso. Esto se aprecia en el relato de ciencia-ficción de anticipación, por ejemplo, donde se pretende generalmente poner en cuestión el camino hacia el que se dirige la humanidad con el endiosamiento y la sumisión a la técnica.

La narrativa fantástica paraguaya.

Hablar de la narrativa fantástica en Paraguay es hacerlo de Rodrigo Díaz Pérez, de Manuel E. B. Argüello y de la novela *Puerta* de Yula Riquelme, y desde 1995 de Francesco Gallarini Sienra. Argüello destaca también por sus relatos de terror. Las leyendas paraguayas y las historias misteriosas que el pueblo cuenta favorecen la creación de argumentos novelescos propicios para el género fantástico, y los escritores del país siempre se han sentido atraídos por la reproducción de leyendas populares de ambiente sobrenatural que recogen sobre todo mitos del país. Sin embargo, el relato fantástico literario propiamente dicho se desarrolla

[424] Louis VAX: *Las obras maestras de la literatura fantástica*. Madrid, Taurus, 1980.

fundamentalmente desde finales de la década de los años setenta. Anteriormente hubo aproximaciones fallidas de escaso valor literario, que habían tratado de incorporar el cuento fantástico paraguayo a la larga trayectoria que tiene en los países del Río de la Plata.

Sin embargo, al leer las obras de muchos autores, cuya temática pertenece a otra vertiente distinta, encontramos algunos relatos fantásticos y de terror. En este sentido, Maybell Lebrón ha escrito algunos cuentos, como **La cita**, de la misma forma que unos cuantos relatos de Ester de Izaguirre y de Neida Bonnet pueden considerarse fantásticos, y Helio Vera ha escrito dos cuentos de esta vertiente de distinto signo; **La entelequia** y **Póra**. Generalmente, en ellos se advierte la influencia de Borges por su carácter fantástico metafísico, pero también encontramos otros que se inspiran en leyendas populares. La impronta de Borges aparece en el estilo de muchos relatos paraguayos; y en el mismo *Taller Cuento Breve* se estudiaron las obras del autor argentino lo que ha dejado cierta impronta en algunas autoras como la susodicha Maybell Lebrón, Dirma Pardo y María Luisa Bosio.

En Paraguay no existía la novela fantástica hasta que en 1994 se publica la primera que se puede catalogar dentro de este subgénero: *Puerta* de Yula Riquelme de Molinas. Se trata de una narración en que un personaje se disuelve en el mundo de lo oculto y se rompen los límites de lo real y de lo fantástico, porque el personaje accede a una dimensión en la que no existe el tiempo y el espacio. La novela tiene fragmentos aterradores y el narrador-protagonista se ve inmerso en un ambiente sobrenatural del que no puede escapar.

Así, pues, el género fantástico ha quedado circunscrito al cuento durante estas dos últimas décadas, hasta la aparición de *Puerta*. El cuento se ha consolidado en los límites de lo sobrenatural sobre todo, al modo de Poe y al estilo del cuento metafísico de Borges, como reflejo de la inseguridad del hombre en la realidad actual. Por otra parte, los cuentos se construyen alrededor de la ambigüedad que produce la duda del lector entre la irrealidad y la realidad de lo narrado, siguiendo las premisas de la ambientación en lo extraño y lo maravilloso, como establece Tzvetan Todorov para definir los límites de la literatura fantástica[425]. Algunos de ellos, como **Póra** de Helio Vera, siguen los argumentos de las historias de fantasmas que forman parte de la tradición oral popular, llena de infinitas imágenes y mitos. El Paraguay es un país donde todavía abundan las leyendas orales populares, y muchos autores las recogen en sus obras. Es el caso de la historia que recogen Argüello y Maybell Lebrón de la joven aparecida a la que un hombre presta su gabardina en un día de lluvia, y cuando va a la cita prometida con ella, finalmente resulta que era el fantasma de una muerta que le ha dejado encima de su tumba la prenda prestada.

Un caso singular es el del joven autor Francesco Gallarini Sienra. Cuando apenas tenía doce años publicó un volumen de ciencia-ficción de aventuras, con carácter infantil, titulado *Aventuras intergalácticas* (1989). Su producción es juvenil y, por tanto, dirigida a un público de esta edad. Ha publicado dos novelas cortas de terror, que

[425]Tzvetan TODOROV: *Op. cit.*, p. 27.

esconden un contenido denso de crítica social. El horror de las situaciones sitúa a sus obras dentro del terror duro, del llamado *gore*, sin obviar las continuas referencias al mundo urbano, al cómic y a las aventuras juveniles.

Por tanto, estamos ante unas muestras de un género al que se han acercado muchos autores paraguayos contemporáneos esporádicamente. Solamente los cuatro autores que vamos a estudiar incursionan sistemáticamente en este campo.

Un apartado especial merece el cuento de ciencia-ficción, cultivado en Paraguay esporádicamente por algunos autores como Luis Hernáez o Lita Pérez Cáceres. El único autor que presenta una producción de relieve hasta 1995, aunque bastante exigua, es Osvaldo González Real, autor que trata problemas humanos en relatos de anticipación.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

4.1. LA CONJUNCIÓN ENTRE LO FICTICIO Y LO REAL DE LOS CUENTOS DE RODRIGO DÍAZ-PÉREZ.

Rodrigo Díaz-Pérez ha desarrollado toda su interesante narrativa en el exilio, que se produce por circunstancias personales que por las políticas. Buena prueba de ello es que no ha vuelto al Paraguay después de la caída de Stroessner para residir definitivamente en él, como han hecho otros autores que se encontraban exiliados por cuestiones políticas. Díaz-Pérez abandona el Paraguay para progresar en el ejercicio de su profesión, la medicina, lo que no le ha impedido convertirse en uno de los narradores más significativos de la narrativa paraguaya actual. En él hay voluntad de estilo propio, sin negar las influencias recibidas, y argumentos inspirados en acontecimientos de su propia vida. Sin embargo, hay que destacar su condición de exiliado, aunque sea por voluntad propia de huir del constrictivo ambiente cultural paraguayo, lo que se evidencia en algunos de sus relatos que le llevan a ser uno de los grandes narradores del exilio paraguayo.

Entrevista.

En 1978 publica su primer libro de relatos, *Entrevista*, publicado en la editorial Mossén Alcover de Palma de Mallorca, donde demuestra ser un investigador de las debilidades humanas y del hombre paraguayo, inspirándose en situaciones vividas personalmente y en relatos orales imaginativos que ha conocido. Ficción, autobiografía, compromiso con la libertad, desprecio del rechazo al exiliado, se mezclan en unos relatos perfectamente narrados y

estructurados, donde se valora la ficción como instrumento de combate de la realidad adversa, pero se rechaza su empleo como elemento distorsionador de la libertad del individuo. Al mismo tiempo, demuestra el amor a sus amigos compatriotas, cuando los utiliza como fuente de sus vivencias y el humor discurre por casi todos los relatos: el amor a su pueblo desde su situación de transterrado es una de los motivos por los que el autor decidió escribir. Sin duda, el mejor relato del libro es el que le da título, **Entrevista**, donde narra la historia de un periodista que debe ir más allá en su profesión cuando tiene que escribir sobre el recién fallecido ingeniero Ballardi, porque la redacción del periódico desea una semblanza que haga hablar al personaje. Pero el protagonista es un periodista más por necesidad que por vocación, y cuando inicia la investigación descubre que en la empresa donde Ballardi trabajaba, el oficinista que le atiende no lo conoce, pero al final entra otro empleado que comenta que Ballardi existió y murió en efecto. El final queda abierto cuando el periodista afirma que ya tiene los datos que necesitaba. La sorpresa inesperada se convierte en el elemento de resolución de la complicación del argumento, y en las cosas, en los hechos y en los hombres hay un encantamiento de rango superior a la cotidianidad.

Ruidos y leyendas.

El reconocimiento de Rodrigo Díaz-Pérez como gran narrador le llega durante la década de los ochenta. En 1981, el editor mallorquín Luis Ripoll le publica una selección de sus relatos, que titula *Ruidos y leyendas*, libro que dedica a Augusto Roa Bastos. Como en su obra anterior, Rodrigo Díaz-

Pérez muestra una gran preocupación por su país desde su sentimiento de exiliado. En la obra incluye varias viñetas inspiradas en acontecimientos que han ocurrido en la realidad. El primer relato del libro, **Viaje**, escrito en 1980, es una historia fantástica en la que el autor realiza una incursión en el realismo mágico al estilo de Roa Bastos. La acción comienza aparentemente en la campaña paraguaya, con un grupo de campesinos que huye de la violencia de una revolución que bien pudiera ser la del cuarenta y siete. La subida al vehículo de una mujer con su hijo provoca la inconformidad de un personaje, pero de pronto el conductor del camión pierde el camino y todos se encuentran perdidos. En esta circunstancia aparece un ángel que se ha cortado las alas y las ha entregado al chófer perdido, que resulta ser el padre del niño y esposo de la mujer, para conducir el camión hasta la ciudad.

El relato demuestra que, como en el caso de Roa Bastos, Díaz-Pérez se compromete con la situación social de su pueblo por medio de la literatura. En él es visible el intento de mostrar la dureza de las condiciones de vida en Paraguay. El narrador se detiene en el detalle que acontece y en la influencia de éste en los sentimientos y en la tensión del personaje. Sin embargo, después de mostrar estos avatares, Díaz-Pérez resuelve el relato de forma original, acudiendo a lo maravilloso, aludiendo a la magia inherente de la tierra paraguaya, viéndose la influencia de los relatos que circulan en la voz popular que tiene su origen en el espíritu de *El Conde Lucanor* y *Las mil y una noches*. Lo importante para el narrador es la importancia de la ilusión en la creación

artística literaria, y la funcionalidad del diálogo como polifonía coloquial de las gentes del pueblo. Al igual que para Roa Bastos, lo importante para Díaz-Pérez es mostrar el sentimiento y el pensamiento de sus compatriotas en el marco de lo ficticio, no veraz pero verosímil.

El siguiente relato, **El río** (1981), se refiere al contrabando que se practica en el río Pilcomayo, frontera natural entre la Argentina y el Paraguay. Una *pasera*, mujer que realiza contrabando de harina en la frontera, es maltratada por unos policías; su hijo decide vengarla llevando la harina a la Argentina e insultando a los gendarmes. La venganza asume el carácter de la única forma posible de justicia, y no es más que una consecuencia de la brutalidad de las instituciones del poder. La estructura del relato es original en la narrativa paraguaya de la época, y una muestra de la capacidad de Díaz-Pérez para experimentar con los elementos de la narración: es la historia lineal de Ramón, el hijo, que se detiene cuando evoca el tormento recibido por la madre, reforzado por la inclusión en cursiva y en párrafo aparte de las palabras de la madre literalmente transcritas.

Pasaportes chilenos (1981) es un relato del sufrimiento del exiliado. El protagonista, exiliado en Chile, vive en permanente temor de perderlo todo en el caso de producirse algún cambio político, a pesar de que nada tiene y ha debido vender su pasaporte para procurarse algún dinero. En la historia se mezcla lo grotesco con lo trágico, y ambos conceptos forman parte de la mentalidad de don Carlos, el protagonista. Al mismo tiempo, el autor ridiculiza las

obsesiones del poder dictatorial cuando don Carlos ha de rellenar una solicitud para obtener un permiso de residencia:

> Con gran cuidado, utilizando la pluma de la oficina, comenzó a llenar los huecos de la solicitud: ¿Es usted comunista? ¿Es usted terrorista? ¿Es usted homosexual? ¿Intenta derrocar el gobierno de S.E. el General Pinochet por la fuerza? Si la respuesta es sí aclare: a) tipo de armas; b) ayuda exterior; c) intromisión peruana, etc.[426]

El exilio es una tortura de por sí para el protagonista, y el miedo no es una causa circunstancial de la llegada de la dictadura, sino una consecuencia de padecer esta situación. El autor pretende dar testimonio en este relato de la dificultad que representa el exiliarse en otro país latinoamericano, sometido en los años setenta al impacto de la represión de los militares en el poder, valiéndose de un suceso que se inspira en casos reales de paraguayos que vivían en Chile en el momento del golpe de estado de Pinochet. Así, este relato nos da cuenta de que, si bien lo fantástico suele caracterizar los cuentos de Rodrigo Díaz-Pérez, abundan también los que son testimonio de su época e incluso de su vida.

Lluvia (1979) es un cuento sobre la alienación del joven actual. Narra la historia de un joven malcriado que espera en casa la visita de una amiga. Preocupado por la idea de que lo deje plantado, se toma unos tragos para animarse, pero la dosis de alcohol es tan elevada que no puede oír a su amiga cuando llama a la puerta. Cuando despierta de la borrachera, su orgullo masculino resiente el pretendido plantón femenino. Díaz-Pérez explicita perfectamente la mentalidad del joven:

escucha rock duro, bebe Martini, emplea palabras extranjeras como *long playing*, y nombra a los Beatles. Díaz-Pérez aprovecha el relato para criticar el complejo machista de los jóvenes paraguayos de la clase alta (el cuento está localizado en Asunción). Así, juega con el equívoco como forma de resolución del relato. Sin embargo, el autor alude a los ensordecedores ruidos de la vida del joven, que no se da cuenta de la verdadera realidad, que queda oculta detrás de ellos, porque el muchacho se esconde detrás del ruido del mundo presente, con el que no quiere comprometerse. En realidad la lluvia actúa como un muro kafkiano en el que se proyectan las sombras de la incomunicación y de la soledad de la vida ciudadana actual, representadas por el frustrado encuentro de los jóvenes. Por otra parte, el autor juega con el lector por medio del suspense, cuando provoca que éste sienta ganas de ayudar a la muchacha, aislada por culpa del sopor de la música enlatada, el alcohol y la inseguridad del joven.

Derrumbe (1979) tiene un marcado carácter surrealista. Narra un supuesto derrumbe de la catedral de Asunción debido a un misterioso terremoto, que sin embargo no afecta a los edificios contiguos. Este hecho insólito permite al autor trasladarse a la escena y apuntar con espíritu crítico y burlón las distintas reacciones de los personajes. El autor se recrea en la ficción, al desarrollar un acontecimiento catastrófico que anuncia metafóricamente lo que ideológicamente ha ocurrido en Asunción durante este siglo, y en general en el mundo contemporáneo: la supremacía de las

---

[426]Rodrigo DÍAZ-PÉREZ: *Ruidos y leyendas*. Palma de Mallorca, Luis Ripoll editor, 1981, pp. 28-29.

ideas materialistas del capitalismo financiero internacional, simbolizadas por los edificios ocupados por bancos que sobreviven a la catástrofe, sobre las espirituales, concretamente las religiosas, representadas en la catedral destruida por el terremoto. Por otro lado, el humor vuelve a caracterizar el estilo de los cuentos fantásticos de Rodrigo Díaz-Pérez:

> En el Banco de Finanzas, violento escenario de ladrillazos recalcitrantes, no quedó una sola ventana sana. Los vidrios, trizas esparcidas y distribuidas hasta a cien metros de distancia. La ostentosa placa de cobre en que brillaba su nombre, parecía un colador. Solamente las letras A.N.O. quedaron visibles y la gente comenzó a llamarlo así, con gran enojo del gerente, quien quiso corregir inmediatamente dicha bochornosa situación.[427]

En ocasiones, Díaz-Pérez da curso a estructuras del cuento más tradicionales y lineales. Un ejemplo es **Gamarra**, escrito en 1980, es un cuento de tema y estructura tradicional. Posee características de reportaje, al apoyarse en un hecho real. El cuento narra la relación entre un superviviente de la guerra del setenta. un mendigo anciano, noble y algo desequilibrado, el sargento Gamarra, y el autor, que se descubre en la primera persona del narrador, lo que generalmente es una característica de estilo de Díaz Pérez, y por el detalle autobiográfico de vivir en Villa Aurelia, el barrio donde el autor nació y vivió en Asunción. El narrador-autor contempla al personaje mayor que ha sido protagonista anónimo de la historia paraguaya con una actitud reverencial. A Díaz-Pérez le interesa subrayar la dimensión humana de los luchadores de una guerra estéril como la de la Triple

Alianza, alejada de los mitos históricos que representan personajes como el mariscal López. Hay una intersección de testimonios en primera persona de Gamarra en el discurso pretendidamente continuo del narrador en los que describe sus vivencias personales. La pretensión del autor es obvia desde el principio: afirma que no pretende hacer un relato literario, sino simplemente hablar del sargento Gamarra, porque su recuerdo le obsesiona. Como en otros relatos, Rodrigo Díaz-Pérez reúne testimonios de personas con las que ha convivido a lo largo de su vida, y convierte la experiencia personal en fuente de la historia, porque la historia está en la memoria de los hombres más que en los libros.

El séptimo relato, y último de la obra, es el que le da título: **Ruidos y leyendas**. Fue escrito en 1980, y lo dedica al profesor cubano en los Estados Unidos, estudioso de la obra de Casaccia y amigo del autor, Francisco E. Feito. Su mensaje es que la estupidez puede conducir a la destrucción: el espíritu estrecho es incapaz de respetar la individualidad del prójimo, y rechaza la otredad. Un filólogo exiliado español, don Luis, que vive apartado en los suburbios de Asunción, es víctima de la brutalidad de quien no le concede el derecho a ser diferente. Díaz-Pérez rechaza en este cuento la intolerancia de quien rechaza lo que es diferente, y utiliza el recurso del signo de exclamación para enfatizar el histerismo y la irracionalidad de este tipo de mentalidad:

> Todos esos refugiados que llegaron al Paraguay con don Fernando, don Luis, don José y otros, eran comunistas. ¡Sí, don Arturo tenía razón

[427] *Íbid.*, pp. 48-49.

> y escribía tan bien! ¡Sí! ¡Sólo la tradición vale! ¿Para qué habrán venido esos monstruos como Barrett, don Luis, don Raúl, don Fernando? ¡Un país tan manso como el nuestro! ¿Para qué esas ideas exóticas y malsanas?[428]

El autor pretende criticar la impermeabilidad de los paraguayos a las nuevas ideas, lo que no ocurría solamente a principios de siglo, sino también en los sectores conservadores de la población en la actualidad. Sin embargo, Díaz-Pérez alumbra un problema de la época en que escribió el relato: la semejanza del exilio interior del intelectual profundo y comprometido de principios de siglo y el de la era de Stroessner. La lucha de intelectual por afirmar su individualidad se convierte en un problema perenne en Paraguay, que se repite constantemente. No son los mitos y las fábulas sobre la casa en que habita don Luis los que le acosan, sino la estulticia mayúscula de sus vecinos. La historia fantástica del indio Francisco en la Guerra de la Triple Alianza no es más que un pretexto de las gentes, porque lo que verdaderamente atormenta a don Luis es el constreñimiento al que le someten los asunceños. Por otra parte, es evidente la inspiración autobiográfica del relato: don Luis es un exiliado español en Paraguay, como lo fue Viriato Díaz-Pérez, su padre; aparecen personalidades de principios de siglo como Rafael Barrett, y más actuales como el pintor Joel Filártiga, a quien recuerda rindiéndole solidaridad después de que el hijo falleciera en extrañas circunstancias en la comisaría, víctima de la dictadura.

Ingaví y otros cuentos.

---

[428] *Ibid.*, pp. 64-65.

A pesar de que *Ruidos y leyendas* es una de las grandes muestras de la narrativa de Rodrigo Díaz-Pérez, su primer libro de relatos que se publica en Paraguay no ve la luz hasta 1985. *Ingavi y otros cuentos*[429], su título, es una recopilación de cinco relatos ya publicados y seis inéditos. El texto de los cuentos ya publicados figura en letra cursiva, y fueron recogidos en este volumen porque eran desconocidos para el lector paraguayo, que no podía entonces aún tener una edición de uno de sus autores más importantes, por lo que Carlos Villagra Marsal y Díaz-Pérez seleccionaron los cinco que creyeron más interesantes. En ellos destaca sobre todo la diferente localización de los mismos: como marco espacial aparecen Asunción, Madrid, un fortín del Chaco, Buenos Aires y París. De esta forma, a partir de sus experiencias personales, Díaz-Pérez construye un mundo cosmopolita en el que las anécdotas del hombre transcienden de ser un asunto individual, para convertirse en una muestra del carácter del ser humano, con todas sus obsesiones y filias.

El examen clínico del hombre se vuelve a conformar en torno al diálogo, al estilo y a la situación de tono coloquial, benévolo y riguroso al mismo tiempo, y con descripciones bastante matizadas y funcionales. En este sentido, todos los relatos del autor son una visión optimista de la cruda realidad, y vuelven a inspirarse en acontecimientos verídicos de la vida del propio autor. Sin embargo, hay bastantes aspectos de novedad en algunos relatos. Al decir de Juan Manuel Marcos, Díaz-Pérez critica

---

[429]Rodrigo DÍAZ-PÉREZ: *Ingavi y otros cuentos*. Asunción, Araverá, 1985.

en **Ingavi**, **Promesa formal** y **Lluvia** el divorcio entre el trabajo intelectual y el manual impuesto por el positivismo, suscribiendo las tesis de Adorno, quien calificó el "falso todo" como una idea aberrante[430]. Otro aspecto novedoso es la universalidad de los relatos, no para hacer alardes de cosmopolitismo, sino para desenterrar las raíces paraguayas vigentes aún. La diversa localización espacial a que hemos aludido es solamente un medio para demostrar que el pensamiento y la vida cotidiana de sus compatriotas son idénticos a las del hombre contemporáneo. Por otra parte, es evidente que la nostalgia domina en algunos fragmentos, sobre todo cuando aparecen en la narración de casi todos los cuentos personajes exiliados, dominados por el dolor del regreso imposible, por el mito del imposible retorno del transterrado a su tierra.

Ingavi (1964), el relato inicial y que da título al libro, se localiza en el paisaje sublunar del Chaco paraguayo. Ingaví es el nombre del terrible penal que está enclavado en esta región inhóspita. El cuento es la historia de un estudiante de medicina que lleva tres meses de confinamiento político en el inhóspito desierto boreal, y que allí salva la vida del teniente encargado de su custodia. El joven huye, y lo encuentra el teniente, pero éste en lugar de detenerlo le ayuda a escapar entregándole una brújula, carne conservada y dos caramañolas de agua. La defensa de la gratitud como medio de sublimar la integridad moral del hombre es el mensaje del cuento, y la violencia atrapada en

[430]Juan Manuel MARCOS: "Rodrigo Díaz-Pérez, Jesús Ruiz Nestosa y Helio Vera: Narrativa contracultural de los ochenta en el Paraguay". Oklahoma, *Confluencia, Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, v. 2 (1987),

la soledad chaqueña se convierte en optimismo de la fraternidad de los desamparados, cuando el teniente evade la legitimación militar establecida para sustituirla por la obligación moral, algo más alto que las convenciones sociales hegemónicas. Por otra parte, Díaz-Pérez utiliza nombres de amigos reales para nominar a los personajes: Francisco Feito es un comandante, y el protagonista, Chocho Benítez alude a Justo Pastor Benítez (hijo).

Alcándara revisited ficcionaliza un asunto real: la adquisición del terreno de Última Altura por el escritor Carlos Villagra Marsal. El mismo Villagra advierte en el prólogo de la obra que es "crónica veraz y fabulada de una cosa que, como la de quien esto escribe, no tiene sino el mérito de su puerta franca a la felicidad y la imaginación de los amigos"[431]. Rodrigo Díaz-Pérez especifica antes del comienzo del relato que se basa en personajes reales, vivos como el propio Carlos Villagra y Cacho Oddone, e históricos como el inglés William Patterson, que vivió en el Paraguay. La cita de Jorge Guillén del principio alude a la paz que rodea la magnífica casa de Carlos Villagra, quien después de volver de su cargo diplomático en Santiago de Chile, una vez se produce el golpe de Pinochet, busca un predio donde construir una casa para vivir, basándose en los planos realizados por un alumno aventajado del célebre arquitecto Frank Lloyd Wright. Finalmente lo hallan, después de una afanosa búsqueda, y organiza una fiesta con los amigos, invitando incluso al espectro de Patterson que se encuentra

pp.53-61.

[431]Carlos VILLAGRA MARSAL: Prólogo a *Ingavi y otros cuentos*, p. 9.

en la puerta de la casa recién construida. Los personajes de la obra son reales: además de los mencionados anteriormente también aparecen, al menos citados, la esposa y el abuelo de Carlos Villagra, Ana María y don José respectivamente, los Campos Cervera, Laterza Parodi, Viriato Herculano es Viriato Díaz-Pérez, Rubén Bareiro, César Alonso de las Heras, Julio César Troche, José María Gómez Sanjurjo, José Antonio Bilbao, José Luis Appleyard, Osvaldo González Real, Ricardo Mazó, Sila Godoy, etc. Pero además, el autor cuida que muchos detalles sean verídicos: la madera tallada a mano de la casa de Villagra, el cóctel de caña paraguaya que Carlos Villagra sirve a todos sus invitados que llegan a Última Altura, los xilograbados de Colombino, las pinturas surrealistas de Nemesio Antúnez, los bambúes de Wilfredo Lam, la construcción de la casa en un declive, la corrección del manuscrito para la editorial Losada en obvia referencia al del poemario de Villagra publicado por esta editorial, *Guarania del desvelado*. En realidad, el relato es un homenaje a la larga y profunda amistad de ambos autores; es otra reivindicación de la gratitud como impulsora por necesidad de la actitud del ser humano. Por otra parte, demuestra que la ficción puede reflejar la realidad de forma documental, sin dejar de ser ficción como demuestra el final del relato, y de que el mundo personal del autor es una fuente de inspiración de sus relatos. Pero el relato queda rodeado de un aire fantástico, sobre todo cuando al final aparece la figura fantasmal de Patterson.

Genio y figura (1971) es la divertida historia de un vago, Sinforiano, a quien su cuñado Miguel, cansado de su

ociosidad, envía a trabajar al aserradero que tiene Ambrosio, el hermano de Sinforiano, en Caaguazú. Claudia su hermana y esposa de Miguel, le da sus ahorros al partir, y Sinforiano se los gasta. Cuando retorna a casa de Claudia y Miguel alega que el aserradero ya no existe porque Ambrosio ha fallecido, hasta que se descubre la mentira cuando éste aparece para pasar la Navidad con la familia, lo que provoca el desmayo de la aterrorizada Claudia. El relato es una pequeña muestra del tratamiento humorístico que da a las aventuras de un personaje paraguayo que representa la figura del *kaigue*, el perezoso, y destaca en él también que vuelve a localizar la acción en Villa Aurelia, el barrio de Asunción donde vivió el autor desde que nació, de donde extrajo la leyenda.

La ventana (1984), localizado en París, reproduce el tema del *voyeur*. El narrador-protagonista, atraído por su vecina de enfrente, madame Cassier, se compra primero unos prismáticos y luego un telescopio para observarla con detalle. Pero la sorpresa vuelve a aparecer al final, como ocurre en la mayor parte de los cuentos de Díaz-Pérez, cuando la mujer aparece en el piso del protagonista para llevarle la factura del telescopio que ha comprado, lo que provoca la perplejidad de éste. Las sorpresas que obsequia el destino después del deleite, y que determina la culminación de sus relatos, es uno de los aspectos más positivos de la narrativa del autor.

No pasarán (1984) es uno de los mejores cuentos que ha escrito Rodrigo Díaz-Pérez. Es un alucinante paseo por Madrid bajo las bombas del ejército fascista durante la guerra civil española de un joven de Kansas que forma parte de la Brigada

Lincoln. Narrado en primera persona, el joven idealista de origen británico recorre el Madrid de la guerra civil y encuentra el dolor de la lucha y la tragedia de la guerra en la ciudad. El autor ironiza sobre la "no intervención" de los gobiernos democráticos occidentales, hecho que favoreció la victoria de los fascistas contra los que años más tarde lucharon. Pero no hay desesperación en el comportamiento de los personajes, sino pleno convencimiento de los motivos por los que luchan. De ahí que el autor alabe la postura coherente del ser humano en defensa de la libertad y del idealismo como motor de la conducta.

Miiii Buenos Aaires queriiidooo... (1984) es el último relato inédito publicado en *Ingavi y otros cuentos*. Es una sobria historia en la que se mezclan el odio y el horror de las dictaduras de América Latina. El autor denuncia que el poder se vuelve criminal cuando emplea los medios del exterminio del opositor con métodos violentos que ejecutan los militares. Bajo los espectros que quedan en Buenos Aires después del golpe militar, el protagonista, un paraguayo exiliado en esta ciudad desde hace treinta años, se ve sorprendido por la brutalidad de los militares en una ciudad vacía. Sufre agresiones de éstos, y al final decide refugiarse en su casa con su mujer e hijos, salvándose de milagro de un registro policial. El texto es una denuncia de la violencia del poder en Latinoamérica, y al mismo tiempo una loa al comportamiento valiente del exiliado, quien con su desarrollado instinto de supervivencia logra vencer algunas dificultades. En el plano estilístico, Díaz-Pérez pone de relieve la brutalidad de los militares y la imposibilidad de

escapar de ella. Es un cuento de denuncia, pero al mismo tiempo una crónica de los padecimientos del exiliado paraguayo.

En la obra incluye los relatos publicados en *Ruidos y leyendas*, **Lluvia**, **Derrumbe**, **Gamarra** y **Viaje**, y también **Promesa formal**, publicado en 1983 en la revista dirigida por Juan Manuel Marcos cuando era profesor en la Oklahoma State University, *Discurso Literario*. Este último narra la vida madrileña de comienzos de siglo, en cuyo marco Pepe, un bohemio que se niega a seguir los consejos de su familia burguesa, encuentra a la mujer de sus sueños en una taberna. Pepe representa la necesidad de buscar lo idealizable. Su ilusión erótica le fortalece su desconfianza hacia los valores deificados de la vida materialista. Así, hay una crítica implícita a la necesidad de tomar en consideración lo que es innecesario para el progreso como forma de poder vivir con ilusión. La frase final del cuento es un resumen de una idea vital del autor:

> Seguí soñando por largo rato y prometía no despertarme nunca más.[432]

Díaz-Pérez vuelve a recurrir a personajes históricos como Rafael Cansinos Assens y a la alusión autobiográfica, cuando vuelve a mencionar el nombre de su padre, y a la localización precisa de su relato, para dar un tono realista que se mezcla con el factor de lo inverosímil, representado por la reaparición final de la muchacha, lo que refuerza el valor de totalización de universos posibles e imposibles que tiene la ficción.

Incunables.

Se considera *Ingavi y otros cuentos* como el mejor libro de Rodrigo Díaz-Pérez. Pero la siguiente recopilación de relatos eleva la categoría de la narrativa del autor, *Incunables*, que fue publicado en 1987 por la editorial Araverá en colaboración con el editor mallorquín del autor, Luis Ripoll[433]. Reúne diez relatos inéditos y el título que ofrece Francisco E. Feito en el prólogo resume a la perfección las conclusiones de su lectura: "*Incunables* o la dialéctica entre la memoria que inventa y la memoria inventada"[434]. Como afirma este crítico, el autor se despoja de su verdad interior en un relato de variada temática, como su libro anterior, que parte de nuevo de las experiencias vitales del autor. Vuelve a destacar en la obra la armonía que domina el relato, donde no destaca lo heroico ni lo infrahumano, sino la dimensión exacta del hombre situado en un espacio y en un tiempo determinados, pero que el autor transforma hasta convertirlo en algo con ilusión de irrealidad. El discurso ilumina el curso cotidiano de los acontecimientos, despojados de cualquier tragedia exacerbada. El conmovedor dramatismo de algunos relatos se resuelve con el optimismo, sobre todo invadido por el humor y el despojo de lo trascendentalizado inútilmente en una narración.

Volvemos a encontrarnos con el individuo como unidad final en sí mismo, dentro de una comunidad donde lo importante es ese individuo, en los cuentos de *Incunables*.

---

[432] *Íbid*., p. 117.

[433] En 1989 se publicó un nuevo libro de relatos de Rodrigo Díaz-Pérez titulado *Hace tiempo... mañana*, esta vez en la editorial Betania de Madrid. Incluye quince relatos publicados en sus anteriores obras: el que da título a su primera colección de narraciones *Entrevista*, **El río**, **Lluvia**, **Derrumbe** y **Gamarra** *de Ruidos y leyendas*, **Ingavi**, **La ventana**, **No pasarán** y **Promesa formal** de *Ingavi y otros cuentos*, e **Incunables**, **La sequía**, **Después del diluvio**, **El maestro**, **Te acordás hermano** y **No hay rastros** de *Incunables*.

Los protagonistas resultan seres simpáticos, envueltos de una personalidad común que nada tiene que ver con la del héroe. Pero tampoco son antihéroes, ni personajes en proceso de degradación como los de Roa Bastos, sino hombres medios que luchan contra las circunstancias de la vida, invadida por la fantasía con la que Díaz-Pérez resuelve los relatos. El compromiso vuelve a carecer de proselitismo y de conceptos políticos *sartrianos*, y el humor y la fantasía llevan la denuncia hasta términos nada superficiales pero distanciados del lector. La inverosimilitud también vuelve a ser el procedimiento de la resolución fantástica de la mayor parte de los relatos, al estilo de Guy de Maupassant donde se produce el final abierto de situaciones de incertidumbre que narra un cronista imaginario, y otorga personalidad propia a la narrativa de Rodrigo Díaz-Pérez.

El primer cuento, **La sequía** (1986), vuelve a localizarse en Villa Aurelia. Una vieja levanta un rancho con ayuda de su hijo. La sequía y la Guerra del Chaco impiden que obtenga suficientes frutos de la tierra, y la sorpresa llega de nuevo en el desenlace cuando la policía acude a reclutar al hijo de la protagonista, pero descubre que ha muerto ya en la guerra. Este relato es un contrapunto del siguiente, **El temporal de verano** (1986), que es un cuento autobiográfico también con final inesperado, en el que la figura de don Viriato Díaz-Pérez sobresale como protector del niño. El tercer cuento, **Después del diluvio** (1986), parece formar parte de una pequeña trilogía con los anteriores, en el que los gemelos alemanes Rudy y Willy, compañeros de infancia del narrador-

---

[434]Francisco E. FEITO: Prólogo de *Incunables*. Asunción, Araverá / Luis Ripoll editor, 1987, p. 5.

niño, son exponentes de la narrativa de inspiración autobiográfica del autor, por la evocación del mundo pasado.

Hay en *Incunables* dos cuentos muy similares por la técnica de dar verosimilitud a lo absurdo por medio de lo onírico, **Ruelles des colombes** (1985) y **Pic-nic** (1986). El primero se localiza en París, en la época en que vivió el autor allí, y relata la historia de un personaje que viaja desde esta ciudad a buscar algún lugar cerca del mar, y todo resulta finalmente un sueño. El segundo, cuenta la historia de una fiesta organizada por los alumnos que se acaban de licenciar. Invitan al decano, y después de haber trabajado duro en la organización de la fiesta, éste pide una cerveza. Como no tienen por olvido, el protagonista acude a una máquina expendedora de bebidas que no funciona y tampoco sirve bebidas alcohólicas. Ante la imposibilidad de conseguir una cerveza, vuelve a la fiesta pero el decano ya se ha ido. En medio de su desesperación, su sorpresa es grande cuando recibe una tarjeta del decano invitándole a una fiesta en su casa. Como se observa de nuevo, Díaz Pérez tiende a resaltar la gratitud del ser humano y el desinterés.

El maestro (1986) tiene como protagonista a don Luis, el exiliado español protagonista del relato **Ruidos y leyendas** de la obra del mismo título. Es un nuevo elogio a la amistad y al idealismo, que desembocan en una solución de compromiso del protagonista sin tragedia cuando acude a Madrid a luchar contra el fascismo. **Te acordás hermano** (1986) narra la historia de una peña de bohemios del 98 que se reúne en el café de moda llamado "El retorno", denominación que lleva implícita la idea del retorno a la patria después de un

exilio árido. En el salón del café se encuentran autores de tangos, pintores de lapachos, libreros y poetas romántico-modernistas; todo el mundo de la bohemia paraguaya que discurrió su exilio contemporáneo en Buenos Aires. En el café entran campesinos vendiendo golosinas, mendigos, moscas y la policía buscando la coima propicia. Se reproduce en el relato una sucesión discontinua de acontecimientos que despojan la trama de la estructura de suspense que parecía dominar desde el principio del discurso, porque la tensión y el clímax no nacen de la progresiva complicación de la acción inexistente, sino de la localización de los fragmentos anecdóticos y descriptivos que reflejan un mundo que se desintegra moral y estéticamente.

La sueca y el lago (1975) es uno de los mejores relatos de Díaz-Pérez. Lo peculiar del mismo es la atmósfera metafísica, en la que es difícil de distinguir entre la ficción y la realidad, idea que demuestra la influencia de Borges en este cuento. El autor se vale de procedimientos poéticos y oníricos que se cruzan con las anécdotas realistas para transfigurarlas en un trasmundo con entidad propia, en una localización real como es el lago de Ypacaraí en San Bernardino. Con una prosa descriptiva y preciosista, la imaginación de la protagonista Cristina da paso al hecho de la posibilidad del amor real, con un referente vivo como Hermann. El amor es sobrehumano y por ello puede convertir la vida cotidiana y de costumbres en acontecimiento metafísico. Por otra parte, es evidente que el autor vuelve a tratar el tema del transterrado. Cristina tiene dificultades para adaptarse a la vida de los paraguayos, y no comprende su

moral tan robusta y enraizada que les oprime y no les permite expresarse con libertad, lo que es una referencia oculta de la incomprensión hacia lo diferente y la intolerancia del Paraguay de la época. La aventura recoge dos mundos opuestos como el nórdico europeo -frío, liberal y desapasionado-, y el paraguayo, que es precisamente todo lo contrario. Sin embargo, ambos mundos se han fundido junto al lago de Ypacaraí, lo que recuerda al concepto borgiano de identidad de lo diferente, en San Bernardino, lugar de reunión de ambas culturas en la vida real, porque esta ciudad fue fundada por Foster, el marido de la hermana de Nietzsche en 1886. Por otra parte, también hay de nuevo referencias a personajes reales amigos del autor, como Ticio Escobar, Joel Filártiga o Carlos Colombino.

El noveno cuento de la obra, **No hay rastros** (1986) revela de nuevo la admiración del autor hacia sus compatriotas paraguayos, al héroe medio de la historia de su país. El argumento trata la historia del teniente Amílcar Fernández, quien no vacila en obtener una nueva certificación de nacimiento en la que se incrementa su edad de catorce a diecinueve años para poder inscribirse como voluntario en el ejército durante el conflicto del Chaco. Después le llega la muerte heroica en campaña, pero en el relato nadie sabe nada del teniente Fernández, quien sigue siendo una leyenda y un misterio hasta los días actuales. Leyendo este argumento puede parecer que la historia se centra en la trayectoria militar de Amílcar Fernández en el Chaco antes de la separación, lo que sería un relato tópico. Pero para el narrador en tercera persona, lo importante es examinar la

conciencia del protagonista; no los motivos que le conducen al heroísmo, sino en el discurrir de su conciencia a la hora de falsificar la partida de nacimiento y antes de su incorporación. El desenlace se distancia en el tiempo, a marzo de 1933 y al final de la guerra en 1935, lo que vuelve a demostrar la habilidad de Díaz-Pérez en el manejo de la elipsis previa a la conclusión de sus relatos.

El décimo cuento de la obra es el que le da título: **Incunables** (1987). En él, la realidad del protagonista se ve invadida por la ficción de la biografía de Nerón de Suetonio, y la textura de la realidad se torna extrahumana, lo que indica que el mundo mental de las personas es una conjunción entre lo tangible y lo quimérico. De nuevo, un personaje sufre perplejidad cuando lo inverosímil por fantástico invade su mundo. La ironía de Díaz-Pérez llega a su máxima brillantez en el punto del relato donde el autor quiere concienciar de la utilidad del libro en el combate contra el poder y la ignorancia que conduce a la violencia, y utiliza el suspense mismo dentro de la frase final, porque las cerillas no son para quemar libros, como se podría creer cuando comienza la oración, sino para alumbrar el camino, la vida:

> Aprendí que los libros eran peligrosos. Por eso queman los dictadores. Y si se libran de éstos, existe el acecho secular de las polillas. La verdad es que hacen falta nuevas ediciones. Sin polillas, sin ratas, ni gusanos ni cucarachas repulsivas. ¿Para qué sirven las ediciones *princeps* y los incunables si están llenos de infamias y de relatos horrorosos? Convendría tener una caja de

fósforos, ya que a veces las cerillas conducen a una ruta luminosa...[435]

Rodrigo Díaz-Pérez confirma con *Incunables* lo que ya había demostrado en *Ingavi y otros cuentos*: su perfecto manejo del suspense en la narración corta, con recursos como la elipsis y la introspección del monólogo que reproduce las dudas que surgen en el pensamiento de los personajes. Pero este suspense evita caer en tópicos del género fantástico: la inclusión del elemento misterioso no es una forma de culminar un texto, sino precisamente de plantear el nudo argumental que se resuelve finalmente con el dato sorprendente.

Los días amazónicos.

Cuando se le creía apartado de la publicación de nuevas creaciones, Díaz-Pérez edita en 1995 el relatorio *Los días amazónicos*, donde reincide en los temas y problemas del individuo que aparecen en los anteriores. La obra está formada por cinco cuentos de diferente ambiente y localización, donde asoma el estudio del proceso de degradación y de cambios ante la llegada de un suceso imprevisto que le ocurren al individuo que los protagoniza. Sin embargo, en esta obra desaparece casi por completo el elemento fantástico que había caracterizado sus mejores creaciones, hecho por el que no consigue que estos cuentos tengan el firme elemento de suspense de las obras más importantes del autor. Lo importante para el autor es el rescate del olvido de anécdotas e historias de la memoria colectiva. En este sentido, Teresa Méndez-Faith afirma:

[435] *Íbid.*, p. 118.

> Rescatar del olvido décadas de historia soterrada, corregir otro tanto de historia oficial, expresar lo almacenado en la memoria personal y colectiva con signos y datos reconocibles por sus lectores y, en particular, por sus compatriotas, a quienes indudablemente van dirigidas todas sus obras, son algunos de los varios logros de Rodrigo Díaz-Pérez en *Los días amazónicos*, su último libro de cuentos.[436]

En los cuentos de *Los ríos Amazónicos* hay una reivindicación de la memoria del hombre. Para Díaz-Pérez es lo más importante de cada individuo. El que da título a la obra es la historia de un misántropo que habita en el río Amazonas, a escasos kilómetros de Manaos, y que sólo se comunica con Ambrosio en guaraní. Pero su vida cambia cuando aparece una mujer rubia que estudia las costumbres de los indígenas. Finalmente conviven y tienen un hijo, hasta que ella decide volver a Boston para que el niño reciba una educación. Después de la partida, el protagonista descubre que su vida ahora es distinta, sobre todo cuando ella vuelve. Así, el relato es una historia reflexiva sobre los cambios que se producen en las relaciones humanas, temática recurrente en la obra de Díaz-Pérez. Pero también es una metáfora del exilio; del extrañamiento que sufre quien está lejos de su tierra. El protagonista, Roberto Ramos rinde nostalgia crónica y padece la soledad de quien está aislado del medio donde ha nacido. Su existencia solitaria durante tres décadas es una alusión directa a la del exiliado durante toda la dictadura de Stroessner, y concretamente una

---

[436]Teresa MÉNDEZ-FAITH: "Los días amazónicos: viñetas y vivencias de una treintenaria noche en la memoria". Asunción, suplemento "El rincón literario", nº 45, de *Ñe'engatú*, nº 99 (agosto-septiembre 1996), p. 1.

referencia a todos los paraguayos que emigraron del país por causa políticas.

Tragos y frutas es un relato del tipo que podríamos llamar de "historias de la vida corriente", mientras que en **El ordenanza Fernández** el autor reincide en el tema del exilio, en esta ocasión al contar la historia de un soldado reclutado a la fuerza que es hijo de un exiliado, donde además aborda el asunto de la diferencia entre lo militar y la vida civil. El tema político también aparece en **Pa'í Tala**, donde la acción se sitúa en la época de Stroessner, y valora que para él el país era su feudo. La economía nacional estaba en sus manos, en la de sus familiares y en la de sus amigos, mientras que la oposición estaba "balcanizada", citando la palabra que utiliza el autor. El cuento es la historia de un sacerdote que por negarse a que la autoridad política siga destruyendo los ranchos de la gente humilde para que construyan palacetes para la gente importante del régimen o el ejército, sufre la cárcel a perpetuidad. También entra dentro de la vertiente política el último relato de la obra, titulado **Medicina preventiva** -de nuevo Rodrigo Díaz-Pérez utiliza la experiencia de su profesión-, donde se adentra en el tema de los garroteros de la Chacarita, verdaderas bandas que ejercían la represión callejera contra los opositores del régimen. En el cuento critica las formas de represión y la crueldad de estos personajes y su obsesión por la violencia, sobre todo contra los ambientes estudiantiles. En estos tres cuentos, los representantes del orden –especialmente los militares– cometen abusos de poder constantemente, porque lo han ocupado con la misma violencia que emplean contra quien

recelan de que pueda ser un enemigo potencial, especialmente si es ideológico, ya religioso, ya intelectual.

En conclusión, Rodrigo Díaz-Pérez es una de las mejores voces narrativas paraguayas en la actualidad. Su obra es la confirmación de la calidad de algunos autores de la narrativa paraguaya del exilio. Su dominio de las técnicas narrativas, del suspense y la resolución sorprendente de los relatos, le otorgan un lugar primordial en la historia de las letras paraguayas, a pesar de su escasa producción literaria. Su concepto de la literatura ha llegado a dejar su impronta en otros narradores posteriores como Maybell Lebrón. Díaz-Pérez, influencias aparte de Maupassant o de Borges, es uno de los autores paraguayos que ha conformado un universo literario propio, en el que lo importante es el discurso basado en la experiencia vital real, tratada con el aderezo de la fantasía. En él confluyen armónicamente la corriente cosmopolita y la localista; la primera procedente del mundo extrafronteras vivido en el exilio; y la segunda de la pasión por su país, y sus tradiciones escrita y oral. La consideración de sus relatos como fantásticos se debe, sobre todo, a la atmósfera de ambigüedad de lo que parece imposible, pero también hay que destacar que sus relatos son testimonios de su propia vida situados en un mundo donde lo ficticio y lo real se unen sin que se sepa bien dónde se diferencian. El ambiente sobrepasa la dimensión de lo tangible, porque los valores del ser humano no son mensurables. De esta forma, lo fantástico, en muchos relatos, se convierte en metáfora; muchas situaciones extrañas que padecen los personajes son revelaciones de la dificultad de

salvar las situaciones extremas de la vida. Ese ambiente sobrenatural queda determinado en la mayor parte de los cuentos de Díaz-Pérez por la fuerza de la memoria, el único nexo del presente con el pasado. La pervivencia del recuerdo y de lo inexplicable empíricamente sirve de enlace entre el realismo y la fantasía que caracterizan los cuentos del autor.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

4.2. EL RELATO FANTÁSTICO Y DE TERROR DE MANUEL E. B. ARGÜELLO.

Manuel E. B. Argüello es un autor polifacético con una amplia trayectoria como crítico y escritor desde la década de los años cincuenta. Profesor de literatura y poeta, su obra narrativa se limita a dos libros de cuentos titulados *Más allá de un retrato y otros cuentos* (1983) y *Las letras del diablo y otros cuentos* (1988). La corriente en que podrían inscribirse la mayoría de los relatos de Argüello es la fantástica de horror. Es el autor paraguayo más importante que ha escrito cuentos de terror fenomenológico al estilo de Edgar Allan Poe y Robert L. Stevenson, donde destacan más los incidentes, los amplios efectos narrativos de lo aparentemente inverosímil por irreal y la descripción de las experiencias vividas a través de las imágenes y de las emociones, que el retrato de los personajes, caracterizados con cierta impersonalidad y con un narrador que actúa de cronista vivo, aunque narre en primera persona. Al utilizar este narrador, testigo o víctima de los acontecimientos, se distancia del lector, quien por su parte asume lo narrado como algo propio, lo que es la manera más habitual de provocar efectos de terror. Aprovecha, además, las leyendas fantásticas paraguayas de origen popular para convertirlas en relatos literarios. Argüello es de origen campesino, y este origen ha influido con certeza en la elección de su temática y en la peculiar sociología de los personajes. El escritor busca algunos de sus argumentos en las consejas, en los mitos y en las leyendas del folklore paraguayo para construir

relatos de aparecidos, de fantasmas y luisones[437], que constituyen el eje de la trama y los motivos de suspense, de la misma forma que el británico Arthur Machen se inspiraba en la herencia céltica tradicional de la región galesa de Gwent en sus relatos de horror.

Por otra parte, también es notable la influencia de los relatos de fantasmas de M. R. James en tres características: el marco del relato en la época moderna, el aspecto sobrenatural de los fenómenos maliciosos y la huida del ocultismo para evitar la inverosimilitud. Aunque todos los relatos de Argüello no cumplen estos tres rasgos, la mayor parte participan de los mismos, sobre todo el de su localización en época moderna y su carácter urbano. Además, Argüello también suscribe de las obras de Algernon Blackwood la idea de la existencia de un mundo irreal que nos hostiga constantemente, y de Lovecraft el sentido paródico de algunos relatos.

Enrique Anderson Imbert divide los cuentos fantásticos en dos tipos: los dominados por lo sobrenatural parcial (el cuento de apariciones) y lo sobrenatural total (cuento de maravillas)[438]. Los cuentos de Argüello pertenecen al primer tipo porque en ellos la realidad cotidiana se ve alterada *totalmente* por la aparición de un factor sobrenatural. Así, el autor prescinde de cualquier unión de la vida con la razón, buscando la ruptura de la realidad con la incursión de un elemento que escapa de la lógica humana, con la ambigüedad que caracteriza al cuento fantástico, no referida al sentido

[437]"Hombres-lobo" en la tradición paraguaya.
[438]Enrique ANDERSON IMBERT: *Op. cit.*, p. 173.

del discurso sino a la naturaleza de las cosas. La acción se desarrolla en el mundo cotidiano, el mundo habitual de Asunción, pero de pronto un elemento anormal transgrede las leyes de la lógica racional y de la naturaleza. Así, el elemento fantástico que irrumpe es la línea que divide lo extraño y lo maravilloso, y los cuentos de Argüello poseen siempre un sorprendente final que suele llevar en sí la destrucción o la desaparición de algún personaje que se entremezcla con el mundo de los aparecidos después de muertos. Y también pervive esa ambigüedad en los cuentos basados en leyendas populares paraguayas de antaño, de la misma forma que los procesos de los sucesos fantásticos presentan la correspondencia entre lo real y lo irreal[439].

Los personajes de Argüello recuerdan al *koygua* de Casaccia: son hombres semi-urbanos y semi-campesinos a la vez, híbridos divididos entre su escasa formación e inocencia y el choque de su cultura con la de la gran ciudad de Asunción. De esta forma, se encuentran escindidos ante ellos mismos, y por ello están condenados al fracaso, a la mediocridad y a la desidia, quizá por ser demasiado idealistas ante un futuro sin esperanza. Viven de forma marginal y son la más alta expresión del provincianismo y la

---

[439]Tomamos el concepto de ambigüedad del relato fantástico definido como el artificio que se concibe para mantener el suspense en el lector y un procedimiento encaminado a modificar su percepción del mundo, y el de fantástico como los elementos preternaturales que escapan de la realidad. Louis VAX: *Las obras maestras de la literatura fantástica*. Madrid, Taurus, 1981.

Más precisa es la teoría que resume las características de lo fantástico en la literatura de Harry Belevan, como reconoce Carmen de Mora. Esta crítica la resume en el siguiente fragmento: "El proceso se presenta, entonces, sucintamente así: el desliz textual hace corresponder una particular 'realística' (escritura realista) con una 'desrealística' (o descripción desrealista). Este desliz textual suscita lo que hemos denominado un conflicto dialéctico del cual surge, mediante el desplazamiento detallado, un orden nuevo (como texto-concepto). Ese orden nuevo o *descritura* fantástica fomenta, a su vez, una provocación lectural, mediante la cual se manifesta (se sintoma-tiza) lo fantástico". Harry BELEVAN: *Teoría de lo fantástico*, Barcelona,

mediterraneidad espiritual paraguaya. Así, esa falta de posible salvación los emparenta con los personajes de *La náusea* de Jean Paul Sartre, porque todos están condenados al infierno de los otros. Además, las postergaciones de sus deseos les conduce a la catástrofe, y el pesimismo ambiental hace que tengan reminiscencias de Kafka.

El espacio que domina en los relatos es Asunción, como hemos advertido, lo que convierte a sus obras en testimonios del giro hacia lo urbano que toma la narrativa paraguaya desde los años ochenta. Este espacio es funcional, porque los lugares misteriosos o habituales interfieren en la acción como comprobaremos al analizar cada uno de los relatos. Las leyendas de origen popular y rural se incrustan en el ambiente urbano, y Argüello demuestra que esa mentalidad de provincias pervive en las gentes de Asunción, en las que el peso de lo tradicional continúa vivo. El espacio urbano de Asunción se convierte en un laberinto que expresa la configuración de la mente de los personajes, llenos de incertidumbres, que pasan de lo tangible a la abstracción. Y la atmósfera, en la que se combinan las sensaciones de luz y sombra, los ruidos extraños y los contactos con seres vivos y espectrales, dan al espacio una consistencia que modula la textura del discurso.

Pero lo más importante de los relatos de Argüello es la presencia de fantasmas, de aparecidos, de seres de ultratumba y sobrenaturales que los adscriben al relato de terror fantástico interior, donde lo fantasmagórico turba el mundo

---

Anagrama, 1976, p. 116. Citado por Carmen de MORA VALCÁRCEL: *Teoría y práctica del cuento en los relatos de Cortázar*, Escuela de Estudios Hispanoamericanos / CSIC / Universidad de Sevilla, 1982, pp. 64-65.

mental de los personajes. Lo sobrenatural, lo diabólico, la vida ultraterrena, se convierten en la fuente del desenlace de sus argumentos. Por esta razón, los relatos tienen un obvia influencia de la novela gótica inglesa, Egdar Allan Poe, Lovecraft, Tolstoi y Stevenson, James, Blackwood y Machen. La irrupción de un ser o de un acto sobrenatural provoca el suspense, y los lectores siempre se ven sorprendidos por un final abrupto y a veces abierto o ambiguo.

De otra parte, Argüello confecciona un mundo peculiar en sus relatos que es un primer intento de totalizar su mundo narrativo. Como ocurre en *Los Huertas* de Casaccia, personajes de un relato reaparecen en otro, físicamente o nombrados por otros personajes, lo que da señas de identidad y globalidad a los cuentos del autor. La novedad técnica y temática en su narrativa es que algunos cuentos completan su final en otros distintos: en **Corpus Christi** el sorpresivo final es desvelado por otro cuento posterior, **Timoteo Linares**.

Un aspecto interesante es la inserción de lo folklórico en el discurso. Argüello incluye leyendas populares paraguayas que convierte en literatura fantástica, y por otro lado se vale del guaraní para dar autenticidad y carácter local a los argumentos, y para distinguirlos de las obras de semejante argumento sobre apariciones y fantasmas escritas en otros lugares del mundo. El guaraní, como ocurre en las obras de Josefina Pla, no interfiere el discurso: aporta, junto a la localización espacial de los relatos en lugares de Paraguay, un carácter nacional a los relatos, como si el autor buscara en su propio país historias que antes narraron

autores de otros países. Las leyendas se caracterizan por ser paraguayas y, por tanto, deben de tener signos de paraguayidad, y el guaraní actúa como agente de esta condición. La inclusión las palabras en guaraní con una nota a pie de página para especificar el contenido de lo expresado al lector, es el método habitual que emplea Argüello, como antes hiciera Augusto Roa Bastos. Pero además el propio contexto aporta su significación. De esta forma el autor apoya su idea de que se puede llegar a la universalidad temática dentro de la literatura paraguaya partiendo de los elementos del folklore local, ricos en su variedad de argumentos y en sus connotaciones lingüísticas, porque los temas universales son recurrentes y solamente cambia su forma de expresión, caracterizada por el localismo, que a su vez está impregnada de notas folklóricas.

Más allá de un retrato y otros cuentos.

Publicada en 1984, es una colección de cuentos de atmósfera misteriosa, en los que el miedo de los personajes alimenta la fantasía. Ella reúne una serie de relatos escritos a lo largo de su vida. Podemos agruparlos en tres vertientes: fantástica –a la que corresponden la mayor parte–; sociopolítica; y de ciencia ficción.

Cuentos fantásticos.

Argüello desarrolla con continuidad una temática fantástica, muy inspirada en Egdar Allan Poe por ser una historia contada por un personaje que asiste perplejo a sucesos extraños, en la narrativa paraguaya. **Baile de enamorados**, escrito en 1983, es el primero relato de la obra de apariciones fantasmagóricas. En él, un hombre misterioso

contrata al protagonista Felipe Mendoza para que toque con su orquesta en un baile. La sorpresa llega al final, cuando llega la medianoche: el anfitrión le ordena que interpreten música sacra y apenas iniciada la ejecución de "El alabado" desaparecen todos los bailarines sin dejar rastros, y la casa queda vacía y abandonada. El lector duda de si lo ocurrido es cierto o no, por la ambigüedad del final, pero tiende a creer en la sobrenaturalidad del asunto narrado.

Color del cerro, dedicado a Augusto Roa Bastos por estar escrito en Buenos Aires en 1957, cuenta la historia tantas veces reiterada de un campesino que pretende huir de su encierro provinciano para optar por un escape hacia la supuesta libertad que debe de ofrecer la gran ciudad, lo que nos recuerda argumentalmente a Casaccia o a *Los hombres de Celina* de Mario Halley Mora. La emigración del campesino a la gran ciudad es un tema muy de actualidad en la vida del Paraguay de estos años; suceso del país que queda reflejado también en la literatura. Los constantes aplazamientos de su viaje le impiden la realización de sus deseos y lo conducen, inevitablemente, a la catástrofe. El destino ineludible vuelve a constituir un tema filosófico en el sustrato del relato, y los salteadores, los comisarios, las revoluciones y los capangas impiden que el protagonista, Eloy, pueda emigrar a Asunción. Ello también se puede entender como una denuncia soslayada del autoritarismo, la anarquía y la corrupción política imperantes en el país de aquellos años, sobre todo en la zona rural. Argüello reincide en uno de sus temas de denuncia predilectos: la imposibilidad que tienen el pensador, el poeta y el idealista para salir del medio donde

nacieron, porque están destinados a vegetar y a vivir como condenados. Importante es que la acción se concreta en el pueblo de Borja, en el interior del Paraguay, uno de los lugares que siempre elegirá Argüello para localizar una buena parte de sus relatos, lo mismo que Asunción y su localidad de nacimiento, Caazapá. La originalidad del cuento estriba en que se resuelve en otro relato, **Timoteo Linares**, donde el protagonista de éste encuentra a Eloy. El narrador comenta que éste ha peleado en una revolución, y se alude por parte de Timoteo a un capítulo de una historia que está escribiendo titulada **Color del cerro**. Tras observar este aspecto, podemos afirmar que Eloy es un trasunto del propio autor, nacido en el campo y emigrado a Asunción, no sin dificultades, sobre todo de adaptación y de victoria sobre la mediocridad de la vida de la ciudad.

El titulado **La hamaca**, escrito en 1983, presenta a un comprador de lotes de haciendas, Rafael Urquiza, que encuentra a Elizardo Morales en su camino, y por el miedo que tiene a ser asaltado, accede a la invitación de éste de alojarse en casa de sus padres una noche. Cuando están a punto de dormir, Elizardo cede su cama a Urquiza para que pueda descansar, y ocupa la hamaca, donde le correspondía dormir al forastero. El padre de Elizardo encuentra la maleta de Urquiza llena de dinero y se le despierta la ambición de sustraer el dinero del forastero. En el desenlace del relato se descubre que los padres de Elizardo han matado a quien estaba durmiendo en la hamaca, que por error era su propio hijo. Como se observa, el equívoco que provoca la desgracia está marcado por el destino, que con un simple cambio o

detalle puede modificar la vida corriente de las personas, y se convierte aquí en el tema del relato. El autor maneja con perfección la estructura de la narración, lineal hasta el momento en que se sitúan en paralelo el cambio de la hamaca por la cama y el descubrimiento del maletín por los padres de Elizardo, para después realizar una elipsis del momento del asesinato y resolver el suspense bien graduado con la declaración final del comisario.

Sobre **Corpus Christi** ya hemos comentado que se trata de un relato cuyo final se resuelve en otro posterior, **Timoteo Linares**. La narración cuenta la historia de los gritos de protesta y rebeldía que surgen en medio de la procesión del Corpus Christi de la iglesia de San Roque, uno de los lugares recurrentes de las obras de Argüello. El cuento es un continuo grito de aquellos que reclaman libertad y justicia. Pero el grito colectivo finalmente queda en nada, lo que demuestra que el relato es una parábola alegórica de la oposición a la dictadura, que se manifestaba, pero después de la represión no conseguía que cambiara la situación política. El final se narra en el relato susodicho, donde Timoteo Linares ingresa en el seminario, sale de él como sacerdote, excelente orador y protector de sindicalistas y librepensadores. Después del encuentro con Eloy, a quien hemos aludido más arriba al hablar de **Color del cerro**, en el desenlace se descubre que Timoteo fue quien inició el conflicto de la procesión del Corpus, al grito de "¡Corpus Christi, apiádate de los torturados!".

El relato que da título al libro y último que aparece, **Más allá de un retrato**, escrito en 1956, se diferencia de los

anteriores en el cambio de perspectiva del narrador. La primera persona en que está narrado muestra la interioridad del personaje, desde donde parte la subjetividad con que está narrado. El cuento tiene la misma estructura que el resto de relatos de Argüello; sin embargo, el inicio es un diálogo, cuyo sentido comprendemos cuando se vuelve a introducir en la segunda parte del relato. Así, el presente del relato se sitúa durante su transcurso, después de la descripción del espacio de la acción. La importancia del sueño como premonición es el tema del relato, que relata la historia de un soldado de la Guerra del Chaco que espera un permiso porque ya lleva mucho tiempo en un fortín. Las coincidencias azarosas son las que dan suspense al cuento: el retrato del compañero de Luis, el protagonista, es el de la madre de Yolanda, su prometida, madrina de guerra de aquél, y el desenlace llega con el enclaustramiento del protagonista en la cama, a causa de una herida en la guerra. Argüello, de nuevo, vuelve a reincidir en el tema del primer cuento del libro, la fatalidad y el destino inalterable de las personas, dando una impresión de globalidad temática a la obra.

La protagonista de **Medalla de oro**, escrito en 1983, es María Alicia, una estudiante de literatura excelente que gana incluso medallas por ello, pero que el destino le rompe una posible vida feliz porque muere envenenada al comer una salsa de repollo, que misteriosamente tiene una pequeña víbora ponzoñosa en su interior, cuyo veneno pasa a la salsa al hervir. Es un cuento misterioso porque hasta el final no se comprende fácilmente su sentido, aunque el lector se deja llevar por el suspense cuando el narrador omnisciente detalla

a la perfección el plato que está cocinando Alicia. Argüello transmite que la alegría se desvanece en un instante y se transforma en dolor y tragedia por cualquier acontecimiento cotidiano inesperado. Un suceso imprevisto y vulgar en apariencia puede alterar en extremo la vida de las personas; la fatalidad es irremediable cuando aparece de forma inesperada, porque el destino es cruel. Como en **La hamaca**, el desenlace está redactado a modo de informe que incluye lo que en verdad sucedió hasta su última frase.

El caritativo protector, escrito en 1983, es un relato de acción resumida con una estructura retrospectiva. Comienza con las palabras de un narrador omnisciente que cuenta la situación presente del protagonista, don Miguel. A continuación, se centra en su pasado, que acaba enlazando con la narración en presente, donde sucede la muerte del protagonista y el desenlace sobrenatural. Don Miguel es un hombre caritativo que crea un orfanato. Después de morir, su cadáver se alza en el velatorio y queda sentado, para terror de los presentes. El siguiente relato, **El perro sin cabeza**, escrito en 1967, relata una historia terrorífica basada en la leyenda guaraní del perro sin cabeza que aparece por la noche en el campo. Vuelve a repetirse la estructura habitual de los cuentos de Argüello: introducción sobre el presente del personaje, seguida de retrospección de su vida pasada, su infancia normalmente, para desembocar de nuevo en el presente que culmina con una aparición terrorífica y un desenlace fatal para el personaje. La infancia revela la personalidad del individuo adulto: en este relato, el protagonista Cañete es un niño miedoso, y su terror continúa en su madurez. A la

muerte de Cañete que sucede después de la aparición del perro sin cabeza, sigue un final abierto, con Mareco, el compañero que tanto se burlaba del protagonista que apostó con él que en su turno nocturno de guardia no iba a tener miedo. Lo más destacado del relato es que el lector adivina el final que va a ocurrir, pero el narrador lo deja abierto, y el lector es quien acaba resolviendo la incertidumbre que surge de la ambigüedad que sugiere este tipo de final. Por otro lado, la leyenda folklórica del perro sin cabeza en que se inspira el cuento es perfectamente comprensible para el lector que la desconoce, lo que evidencia la idea de Argüello de que es posible construir un mundo universal desde las particularidades de lo popular paraguayo, porque hay una vigencia universal de los mitos.

Estos dos cuentos nos pueden servir para ejemplificar la evolución del autor. El segundo, más antiguo, se localiza en el ambiente rural, y por ello la leyenda fantástica que aparece en este tipo de relato de Argüello suele ser de inspiración folklórica. Sin embargo, a partir de los setenta, como también comprobamos en los cuentos de la siguiente obra del autor, el argumento se concreta en la ciudad de Asunción o en ambientes plenamente urbanos. Hay, por tanto, en la obra de Argüello, un desplazamiento espacial desde lo rural a lo urbano, conforme a la biografía del autor: inicia su temática en lo rural y va acercándose progresivamente hacia la ciudad y la pervivencia de la imaginación rural en Asunción.

El relato titulado **Desiderio el feliz**, escrito en 1967, es de estructura semejante a los anteriores relatos, y cuenta la historia de Desiderio, conductor de autobús colectivo, que

cuenta habitualmente historias de fantasmas para aterrar a los pasajeros, hasta que un día en que pretende asustar a una profesora de su hijo, muere en el accidente del autobús después de descubrir que la mujer es un fantasma. Y el siguiente relato está basado en una historia real que se transformó en leyenda en Asunción: **La visita de Martínez**. Es la historia de un hombre que había prestado su impermeable a una mujer y cuando vuelve a recogerlo descubre que ella había fallecido diez años antes. El autor aclara esta situación en una nota al final del relato. Él mismo habla del parecido con dos narraciones de autores de habla inglesa de Poe y Stevenson, pero lo que llevado a cabo ha sido una reconstrucción de una historia fantástica basada en un relato que circuló de forma oral en Asunción unos años antes de 1972, cuando lo escribió, y que posteriormente también ha reconstruido Maybell Lebrón. En este sentido, un cuento social como **Domingo de Ramos**, se inspira también en una leyenda popular de la comarca de Caazapá que se resuelve mediante una situación increíble y sorprendente.

Cuentos de la violencia y políticos.

A pesar de que los cuentos fantásticos de terror son una mayoría en la obra de Argüello, encontramos algunos donde se adentra en el mundo de la violencia y en la crítica política, especialmente al empleo de la violencia como método de represión. El primer cuento de la obra, **La calle** (1956), trata de la vida sin futuro y sin esperanza de los hombres condenados eternamente al fracaso. El narrador-protagonista cuenta la historia de un personaje misterioso que encuentra. Ambos se narran mutuamente su pasado nefasto. El protagonista

acaba viviendo en casa de este ser extraño, pero un misterioso sueño acaba con la amistad existente entre ambos.

La existencia marginal de los personajes se debe a que sus vidas están marcadas por un destino adverso, del que es imposible escapar. La frase inicial es significativa en este sentido: "Cada hombre viene con la vida trazada", y la final demuestra la mediocridad en la que caen las personas condenadas a ese tipo de vida: "A pesar de que yo soy más interesante en el olvido"[440]. Los actos que se suceden en la vida del narrador-protagonista del relato son inexplicables para él; incluso no sabe el porqué de haber permanecido en casa del recién conocido durante un mes. El determinismo de los personajes es tan acusado que no llegan a sufrir porque asumen su destino fijado de antemano: el narrador cuenta cómo le acusaron injustamente de agitador huelguístico cuando desempeñaba el cargo de gerente en una empresa, lo que le costó la pérdida de su posición. El ritmo del relato, además, es más moroso que el de otros relatos del autor, porque aquí Argüello se centra sobre todo en el fondo existencial.

Argüello retoma el barretiano tema de los duros yerbales en **Los condenados**, cuento escrito en 1983, en el que al héroe sólo le queda la muerte para poder liberarse de la pesadilla. Pero su destino es ineludible y la muerte inexorable porque el destino no le deja escapar, al estar condenado para siempre a la vida de los yerbales. La reaparición de personajes vuelve a tener lugar en este relato, donde volvemos a encontrar a uno de los hermanos Ramírez de **Domingo**

---

[440]Manuel E. B. ARGÜELLO: *Más allá de un retrato y otros cuentos*. Asunción, Editorial MEBA, 1983, pp. 15-27.

de Ramos, una historia de violencia y venganza, plenamente rural, pero cargada de enigmático en el desenlace. Quizá destaca en el relato la tesis del autor de que "el hombre en su levadura trae la semilla del mal" (p. 122), porque el autor pretende demostrar que las disputas y algunas costumbres acaban con enfrentamientos que terminan con la muerte.

El siguiente cuento, **Emboscado** (1983) tiene un similar sentido. El protagonista, Sotero Sandoval, es encomendado durante la Guerra del Chaco como emboscado, personal encargado de encontrar a todo aquel que quiere escapar del reclutamiento al ejército. Su dureza implacable en la persecución de prófugos le convierte en un personaje casi legendario y temible. Pero su problema llega cuando el hacendado Críspulo Montiel propone entregarle reses a cambio de que su hijo no vaya a la guerra. Sotero embarca los animales a su chacra de Asunción en el mismo tren donde son enviados los desertores capturados. Al final, el protagonista no puede huir del remordimiento que le provoca su comportamiento corrupto, y cree oír el mugir de sus novillos cuando se aleja el tren.

Lo más importante del relato es la denuncia de la corrupción del funcionario público en Paraguay. No trata el tema como denuncia política con pretendida objetividad, sino desde el punto de vista de la conciencia del protagonista, quien juega con su inteligencia para que aparentemente no pueda ser tildado de corrupto desde el primer momento. Regatea con el hacendado Montiel, mientras el pensamiento de Sotero fluye en breves monólogos referidos en estilo directo,

intentando autoconvencerse de que su actitud corrupta puede ser un bien para el país y por tanto justificada, hasta el punto de que llega a convencerse de que con su comportamiento ha ayudado a su pueblo y a él mismo a la vez, y su moral y su patriotismo seguirán siendo intachables; actitud similar a las de las personalidades públicas paraguayas cuando se les acusa de corrupción. Sin embargo, el remordimiento le vence y no puede eludir el peso de su conciencia al final. Como se observa, **Los condenados**, **Domingo de Ramos** y **Emboscado**, escapan de la temática fantástica habitual de Argüello. Son relatos que tratan el tema de la violencia y que, aunque son una pequeña parte de la producción cuentística total de este autor, no son despreciables porque son muestras de las disputas entre los hombres del país. Incluso las connotaciones políticas de los relatos, hacen pensar que son una manera de presentar de forma disimulada, solapada por los cuentos fantásticos, la crítica de un poder que en los ochenta continúa empleando la violencia contra sus enemigos.

Cuentos de ciencia-ficción.

Hemos querido analizar aparte dos relatos de la obra que presentan unas características peculiares: **Mimbipára** y **Conejillos de indias**, escritos respectivamente en 1960 y 1983. La particularidad que presentan es que son dos cuentos de ciencia-ficción. El primero, **Mimbipára**, está dedicado al verdadero creador de la ciencia ficción en Paraguay, Osvaldo González Real. Esta palabra guaraní significa "ciudad que refulge en el mar" y es la ciudad fabulosa de las leyendas guaraníes, un país resplandeciente que Argüello convierte en una isla utópica en un futuro donde triunfa la armonía social

y el hombre se transforma por medio del arte. Así, el relato presenta la particularidad de imbricar la mitología guaraní en un relato de ciencia-ficción: además del nombre de esta ciudad mítica, aparecen otros personajes mitológicos como los arandukuéra, los sabios antepasados, y el nombre del protagonista es Halánte, la forma guaraní de la Atlántida. También aparecen en el cuento motivos de la mitología clásica, en el nombre del sabio Neptuno que aparece junto al mar, además de recoger la mítica historia universal de la Atlántida, el continente perdido. El relato comienza con una cita de Rafael Barrett de su cuento de peripecias de Alberico, en el que el protagonista encuentra una isla que no figura en los mapas, argumento del que parte el relato que nos ocupa. Halánte, el protagonista, encuentra a Neptuno, quien le conduce a Mimbipára, donde el teatro, la poesía, la filosofía, la música y la ciencia armonizan la vida del hombre con la naturaleza. Argüello reivindica de esta forma una ciudad de sabios que se aparte de la barbarie del hombre actual.

Posteriormente, en 1983, Argüello volvió a escribir un cuento de ciencia-ficción, **Conejillos de indias**, que se incluye en este libro, en el que unos becarios son enviados al espacio y no vuelven al quedar entre las estrellas. El relato ofrece una sensación de desconcierto, porque los estudiantes no saben qué misión han de cumplir y finalmente quedan perdidos dentro de su nave en el cosmos, con un destino incierto. De nuevo, como en **La medalla de oro**, la ilusión desemboca en desesperación al final. Argüello se acerca de forma tímida al género de la ciencia-ficción,

subrayando la importancia de lo temático por encima de lo fantástico.

Las letras del diablo y otros cuentos.

En 1988 ve la luz un nuevo libro de relato de Manuel E. B. Argüello que se titula *Las letras del diablo y otros cuentos*. Se trata de otro conjunto de narraciones fantásticas en los que, a diferencia del anterior libro, el autor incide más profundamente en los aspectos terroríficos, siendo sus personajes recurrentes los aparecidos, los fantasmas y el diablo. Sin embargo, los relatos muestran la reincidencia estilística y la continuidad temática de la prosa de Argüello: en algunos cuentos reaparecen personajes del anterior libro, como es el caso de Apolonio Gamarra en **Patricio Rojas**, personaje que había aparecido en **Más allá de un retrato**.

La estructura de los relatos es la misma: introducción en el tiempo presente, retrospección al pasado hasta que éste llega al presente, y desenlace misterioso. La prosa es sencilla, sin retoricismos, nada barroca, y por otra parte, las palabras guaraníes aparecen intercaladas en el discurso. De esta forma, Argüello crea la ilusión de fidelidad el habla paraguaya común más que la reproducción de un discurso veraz, subrayando el localismo pintoresco del origen de los relatos, pero la universalidad de los temas al mismo tiempo. A diferencia de los relatos del libro anterior, suelen estar narrados en primera persona, con un narrador que es protagonista de la acción. Además, mantiene en algunos relatos, como ocurre en la obra anterior, su aproximación a la crítica social y política aguda, que a veces estriba en

mostrar con ironía la situación del Paraguay durante los últimos años de la dictadura de Stroessner, como se observa en este fragmento de **Patricio Rojas**:

> No me van a creer si les digo que yo estaba explicando las garantías que nos da la Constitución Nacional, cuando entraron tres soldados y ahí, en el aula, frente a todos los alumnos, me azotaron y luego, ya en el suelo, me ataron del cuello y me llevaron arrastrado hasta la comisaría.[441]

Los cuentos vuelven a localizarse en Asunción y en Caazapá, los lugares donde ha vivido el autor. Su conocimiento de ambos lugares le permite llegar a ubicar la acción en sitios misteriosos y acordes con la narración. En el relato que inaugura el libro, **Patricio Rojas**, aparece el narrador intradiegético: Patricio Rojas cuenta la historia del comisario de campaña Apolonio Gamarra. En otros relatos, el misterio es la clave de su resolución y el final vuelve a sorprender al lector, como ocurre en **Perderás el tren** y **El silencio gris**. A medida que proseguimos la lectura de la obra, la fantasía, el misterio y el terror son más agudos, por lo que cabe señalar que estos relatos breves presentan un orden gradativo según el misterio que el autor cree que poseen.

La siesta del comisario es una de las mejores narraciones del libro. Argüello vuelve a servirse del tema del comisario de la campaña paraguaya como motivo principal. En él, el sueño y la realidad se mezclan en el desenlace: el comisario tiene un sueño y al final perece en él. Curiosamente también muere en la realidad, sin que sepamos

con certeza lo que ha ocurrido de veras. Y observamos cómo la vertiente política se ha mezclado con la fantástica; hecho del que el autor se vale para hacer más permisible para la censura la denuncia de la situación represiva de la dictadura de Stroessner.

Un cuento de tema amoroso sobrenatural es **El amor de un corazón**. En él recrea el tema de *Romeo y Julieta*: el amor imposible de Marcelo y Verónica por la oposición de las familias de ambos, en el ambiente actual donde la medicina ha alcanzado grandes logros. Marcelo enferma de gravedad, y Verónica parte a Caacupé para pedir a la Virgen que su amado se recupere. A continuación es Verónica la que enferma del corazón, por lo que necesita un transplante urgente de este órgano. Marcelo muere y Verónica recibe su corazón sano transplantado con lo que se recupera de la enfermedad, y el corazón que palpita dentro de ella es el de quien le amaba. Lo sentimental y el predominio del alma sobre el cuerpo, así como la rebeldía juvenil a las imposiciones de la familia son las preocupaciones del autor.

El ladrón de melones es un relato inspirado en una leyenda popular que Argüello reproduce literariamente. Cuenta la historia de un hombre que por ambicioso muere cuando tomaba melones de una quinta. En **Una ventana al norte** se narra una misteriosa historia de amor de un hombre con una mujer que desaparece pero le sigue mostrando amor al protagonista. Y **Las letras del diablo** cuenta la historia de un aficionado a las lecturas esotéricas que compra un libro

---

[441]Manuel E. B. ARGÜELLO: *Las letras del diablo y otros cuentos*. Asunción, Editorial MEBA, 1988, pp. 17-18.

titulado *Portador de la luz* treinta y cinco años después de haberlo visto por primera vez en la librería, y cuando lo compra, al llegar a su casa observa que el libro está en blanco y el título hacía referencia a Lucifer. El relato de terror tiene un sorprendente final muy cinematográfico, en el que el narrador-protagonista, paralítico, advierte que ha recibido un libro en la correspondencia envuelto con el mismo papel del que compró en aquella librería y le pregunta al lector si desea abrirlo. Si en los anteriores cuentos, Argüello había jugado con el lector en la construcción de los desenlaces, en éste lo hace con el recurso apelativo para que intensificar el grado de terror e implicarlo en su resolución.

El siguiente relato, **Encuentros**, vuelve a tener como tema el de las apariciones de fantasmas. Un personaje cree ver a personas que habían fallecido mientras está en una cafetería en pleno centro de Asunción. Acude para aliviarse de su temor a un payesero, don Espiridión, quien fracasa con sus sesiones con una médium; después a un sacerdote para que lo exorcice, ante la incredulidad del sacerdote y del sacristán, que miran con ironía lo que sucede compartiendo la mirada de perplejidad del lector. **La lectura maldita** vuelve a presentar como tema el del libro encantado, donde el narrador lee todo el tomo y observa que sus lectores anteriores figuran como fallecidos en él, y que el último nombre que aparece es el suyo. Este argumento recuerda a *Cien años de soledad* de García Márquez, concretamente a la lectura del manuscrito de Melquíades por parte del último de los miembros

de la familia Buendía donde lee la historia de la familia y que esta historia sólo durará lo que dure la lectura.

El cuento que cierra el libro es un diario personal y se titula **La amante de Satanás**. Comienza con un epígrafe de los mandamientos satánicos, y a él retornan los personajes que aparecieron en el relato anterior, **Encuentros**: don Espiridión el payesero, y Etelvina, la hermana mayor de la brujería. También se relatan sesiones de espiritismo y un akelarre con presencia de Satanás, pero el relato se conforma con la confesión del odio de la narradora hacia Etelvina, y la enfermedad y muerte de ésta tras su fracaso amoroso con Espiridión y tras legar sus libros a la narradora. Estructuralmente, aparece un narrador desde el principio, que recibe por correo un diario polémico históricamente y que se supone perdido, quien afirma que transcribe literalmente lo que dice y que unos dan su contenido como una patraña y otros como veraz. Más adelante vuelve a introducirse y entre paréntesis, a mitad del diario, indica que se corta la continuidad del relato porque faltan cinco hojas, advirtiendo de la elipsis que verdaderamente se produce en el diario-narración. Al final cita el nombre de la persona que ha escrito el diario y el desenlace final de Etelvina, muerta en realidad por la maldición de la envidiosa narradora, Clotilde Isnardi. El recurso cervantino del manuscrito encontrado sirve para dar autenticidad dentro de aspecto ficticio al diario que transcribe. Sin embargo, es un truco estilístico que utiliza Argüello para graduar el suspense hasta el desenlace, y narra una historia demasiado sobrenatural haciéndola pasar por verosímil.

Si la anterior obra en prosa de Argüello tenía como motivo temático fundamental el de los aparecidos misteriosamente, en *Las letras del diablo y otros cuentos* se aproxima hasta el extremo de lo sobrenatural, la interconexión entre el diablo y el hombre. La mayor parte de sus cuentos son fantásticos, de terror y un par de ciencia-ficción, pero también encontramos algunos sobre la violencia o políticos. Para Argüello la literatura no tiene validez el principio aristotélico de que es imitación, ni tiene que ser un espejo de lo cotidiano, porque tiene poder en sí misma y dentro de su ámbito está la razón de su existencia[442]. Así, defiende la separación de la literatura de la filosofía, la historia y otras materias que se han mezclado a lo largo de la historia en Paraguay. Demuestra que el objeto central de la literatura ha de ser la fantasía. Por otra parte, cree que el compromiso del escritor debe de ser con la propia literatura -idea que Roa Bastos ha asumido durante los últimos años- porque las ataduras ideológicas impiden el ejercicio de la solidaridad con el hombre concreto de sus relatos, hecho que no impide la denuncia que practica en algunos. No es Argüello quien transmite la crítica directamente –lo que le permite eludir cualquier censura–, sino el lector quien la deduce en su interpretación, lo que en realidad es una manera de comprometerse con la realidad paraguaya de la época, sin hacerlo políticamente; una forma de evadir cualquier problema con la dictadura.

[442]Para ello ver "Epílogo del autor" en *Más allá de un retrato y otros cuentos*, pp. 159-162.

Sin embargo, en sus cuentos prevalece el poder fantástico, la fabulación y el misterio, lo que los emparenta con la corriente de la novela gótica inglesa y del relato fantástico interior y fenomenológico de Guy de Maupassant, basado en el efecto que tienen las circunstancias en el personaje, autores que han influido mucho en Argüello, para realizar ejercicios de novela fantástica al modo tradicional del siglo pasado, envuelto en las circunstancias del presente paraguayo. Argüello, en definitiva, ha pasado a ser el autor más importante de relatos de terror y de misterio de la narrativa paraguaya contemporánea, y su mundo cerrado en el que los personajes y los espacios donde sucede la acción reaparecen, y las situaciones son bastante parecidas, le otorga haber obtenido el privilegio de haber demostrado que los relatos orales de misterio que circulan en Paraguay pueden tener tanta calidad como los que se han escrito por autores individuales en otros países del mundo. Así, pues, Argüello sublima el relato de misterio paraguayo hasta incorporarlo a la tradición de la literatura fantástica universal.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

4.3. LA NARRATIVA FANTÁSTICA FEMENINA DE YULA RIQUELME DE MOLINAS.

Yula Riquelme de Molinas es una narradora que pertenece al *Taller Cuento Breve* que dirige Hugo Rodríguez Alcalá. Pero se inició en la escritura muchos años antes de su incorporación al mismo, sobre todo poesía, como demuestra el que en 1976 publicara su primer poemario con el título de *Los moradores del vórtice*. Es por esto por lo se la considera como una de las primeras poetisas del país posteriores a Josefina Pla. Actualmente es una de las mejores narradoras del país, y sus obras participan de las características generales de la narrativa femenina del país. Su impresión en este apartado se justifica por ser la primera que ha escrito novela fantástica, aunque evidentemente la obra tenga connotaciones feministas porque manifiesta las preocupaciones de la autora sobre la situación actual de la mujer en Paraguay.

Yula Riquelme destaca por ser una de las escritoras más premiadas del Paraguay. Ha obtenido también algunos premios en Argentina y en Montevideo. Tiene más de ochenta cuentos escritos[443]. En narrativa ha publicado solamente tres libros propios: la novela *Puerta* (1994) y los libros de relatos *Bazar de cuentos* (1995) y *Los gorriones de la siesta* (1996). Sin embargo, es una de las escritoras con un estilo propio más definido, que se caracteriza por el relato continuo sin

[443]Se impone a sí misma la obligación de escribir aproximadamente un cuento cada mes. Además, ha escrito ensayos filosóficos aunque no los ha publicado aún, ni tiene pretensión de hacerlo porque los considera de reflexión personal.

puntos y aparte, pero con frases breves, y a veces muy expresivas. De hecho, sus dos cuentos que aparecen en la antología de Guido Rodríguez Alcalá y de María Elena Villagra, **El caballero y la sombra** y **Paso al olvido**, revelan este estilo de frases punzantes y dinámicas que contrasta con la ausencia de párrafos. Así, el discurso se presenta como una totalidad en la que los pensamientos y las palabras del personaje que narra no se interrumpen, y crea un hilo continuo que da impresión de una estructura perfectamente articulada. Esta forma del relato se debe ante todo a la manera de escribir de Yula Riquelme, quien generalmente madura el esquema de su relato y lo escribe con posterioridad de un tirón, porque se inspira en una idea y hasta que no la tiene perfectamente desarrollada no la escribe. Así, sus cuentos están muy trabajados, lo que se nota en que no sobra ni falta ningún detalle importante[444]. Y a diferencia de otras escritoras paraguayas, como Renée Ferrer, Raquel Saguier y Neida Bonnet, que conciben sus obras como una *opera aperta*, Yula Riquelme cierra sus obras ofreciendo un final que elude la ambigüedad o la posibilidad de que el lector rellene el hueco -en el sentido de Jauss- que deja la narración abierta, aunque su relato presenta muchas incongruencias aparentes que se suelen resolver al final con obviedad.

De esta forma, el narrador puede ser el protagonista del relato, como en la novela *Puerta*, o un personaje implícito o no en el relato, como en algunos cuentos como **El caballero o la sombra**. Yula Riquelme focaliza la acción como parte de un

[444]Escribe rápido en su estudio, que llama "La guarida del ángel", pero cuando ya ha madurado durante mucho tiempo la idea inicial.

mundo en el que los personajes tienen una impronta que determina el desarrollo de los cuentos, y se convierten en lo sustancial de las narraciones. La autora construye los párrafos acomodándolos a la oralidad del pensamiento humano. Otra de las características de los cuentos de Yula Riquelme es que comienzan con una frase breve, a veces compuesta de una sola palabra, que trata de resumir a conciencia el sentido de lo que se desarrolla a continuación. Esta frase o palabra tipifica la condición de un personaje, como "altanera" al comienzo del cuento **El señor de la loma**, a la hora de describir la casa del protagonista y su carácter individual. El aparente barroquismo formal de la autora se desvanece cuando el lector penetra en sus relatos y descubre su dinamismo.

Puerta.

Yula Riquelme se define a sí misma como escritora de cuentos, sobre todo porque cree que en Paraguay es el único género que tiene salida y puede disponer de lectores fijos. Sin embargo, su primera publicación individual narrativa es la novela *Puerta*, publicada en 1994 aunque escrita en 1976, en una época muy anterior a la que comenzó a escribir cuentos. La novela puede parecer de difícil lectura en un principio por la susodicha característica de la ausencia de puntos y aparte. Sin embargo, a pesar de su tema metafísico fantástico, posee un ritmo acelerado especial por el perfecto manejo que la autora hace del suspense, fundamentalmente porque oculta la identidad, el sexo y la condición del narrador-protagonista, algo que revela en el último capítulo. Ello permite entender el sentido de la obra, algo que

resultaba complicado hasta el desenlace. Así, Yula Riquelme juega con el misterio y el suspense en *Puerta* para que la novela se puede leer de forma continua con interés.

El argumento y el tema son perfectamente delimitables en el campo de la narración metafísica fantástica, utilizando la clasificación de Louis Vax[445]. Este tipo de narración tiene a Jorge Luis Borges como su gran creador, influencia que se observa en la novela de Yula Riquelme. Generalmente el narrador suele ser el propio autor, quien en un alarde de cervantinismo se plantea la reproducción de sus experiencias personales que surgen de algún suceso ocurrido. Así, la especulación por medio de la imaginación fantástica se convierte en la forma de resolución del conflicto planteado en este tipo de narración.

Generalmente el relato fantástico presenta al comienzo una situación lógica que se quiebra cuando aparece el elemento sobrenatural, y a veces ello permite indagar en otras dimensiones o en lo puramente metafísico. Esto ocurre en *Puerta*, donde se observa la influencia de Borges en la resolución de lo sobrenatural, y la de Guy de Maupassant en la forma de graduar el terror y atracción simultáneos que siente el/la protagonista ante la alucinante situación en que se encuentra. Sin embargo, el estilo es personal y Yula Riquelme presenta los sucesos desde el subjetivismo del personaje; prefiere mostrar su miedo y su incertidumbre antes que justificar como verosímiles los acontecimientos. Todo lo que le ocurre al anónimo protagonista de *Puerta* parece una

[445]Ver la clasificación de este crítico que hemos enumerado en la introducción a este apartado. Louis VAX: *Las obras maestras de la literatura fantástica*. Madrid, Taurus, 1980.

broma del cerebro, que va adquiriendo consistencia. Así, la realidad se presenta como un ente mental, lo que revela el carácter psicológico de la novela, porque el terror que siente es mental y la atracción por los misteriosos seres que moran en el interior de la casa rompe la cotidianidad de su vida. La novela es, pues, una penetración en el temor del hombre actual ante lo incierto y desconocido de un mundo que no acierta a comprender, representado simbólicamente por la casa en que desentona una puerta que conduce al mundo de una dimensión ultraterrenal.

Puerta se compone de diecinueve capítulos, titulados de forma distinta para resumir el contenido de cada uno de ellos. La obra gira alrededor de un protagonista del que desconocemos su nombre, edad y sexo, casi hasta el final de la novela, que se ve invadido por la obsesión que le produce el penetrar en una casa misteriosa. Psicológicamente, su experiencia se produce porque lo que desea en realidad es cambiar de oficio y de vida en general. Al entrar en el universo de la mansión tiene visiones de mundos sobrenaturales, en los que se transponen las situaciones reales, las oníricas y las fantásticas. Las reacciones del narrador-protagonista son perfectamente explicables por la psicología actual: intenta liberar sentimientos de culpa y buscar propósitos de redención de su vida actual, haciendo un viaje por tiempos y espacios que pertenecen a una dimensión sobrenatural, que se corresponde con la de un mundo metafísico. A lo largo de su viaje por las habitaciones de la casa, después de atravesar la puerta, va encontrándose con escenarios y criaturas fantásticas, engendradas en realidad

por las alucinaciones del protagonista que transmuta sueños y realidades en un único universo mental.

Podemos preguntarnos si los espectros con los que se cruza el narrador-protagonista nacen y viven en su mente únicamente. La respuesta es que su futuro incierto le lleva a encontrarse con un mundo donde la vida y la muerte se amalgaman, en el que trata de encontrar una solución a sus males penetrando en la dimensión de lo oculto y parapsicológico. El primer capítulo, "De la puerta", posee tensión e incertidumbre desde el principio y el narrador-protagonista nos introduce directamente en el ambiente de la novela y que ya anuncia su discurrir posterior:

> Caía la tarde cuando con pasos precipitados llegué a la esquina. La misma donde un poco después empezaría a cambiar mi vida. Por fuerza tuve que detenerme a esperar la oportuna señal del semáforo. Mientras con absoluto desinterés, echaba un vistazo al jardín que se extendía a mi costado. Entonces aquello empezó: sin motivo, mi atención quedó atrapada en un montón de florecillas silvestres.[446]

La descripción de la casa refleja su armonía, pero su puerta principal no tiene nada que ver con el resto del conjunto, lo que revela desde un principio el ambiente de misterio que va a aparecer cuando el protagonista la atraviese, porque no se entiende la discordancia. El personaje después de la entrada en la casa se encuentra enfrente de un mundo extraño, surreal y que no comprende porque es una dimensión del tiempo diferente. El amo de la casa, que aparece en el capítulo siguiente, es incapaz de entenderse en principio con el visitante porque pertenecen a distintos planos de la realidad. Posteriormente, el

protagonista encuentra una biblioteca *borgiana* -que es otra evidencia de la influencia del estilo del maestro argentino- en la que se esconde un saber inaccesible para una mentalidad racional en teoría como la de la protagonista. Así, seres espectrales, lugares indómitos, un ambiente diferente al del mundo real, que es fruto de la imaginación del personaje, quien se encuentra en un espacio y un tiempo producto de la ilusión del deseo de huir de los problemas reales acuciantes. Él/ella se siente un espectro más, inmaterial como los que va encontrando en la casa, y el espacio se convierte en dimensión simbólica de su inadaptación al mundo.

Sin embargo, aunque desea no volver a la casa, descubre que su atracción es tan grande que no puede evitar el retorno. Nada es real porque el hombre no puede comprender realidades que para su corto entendimiento son inaccesibles. Pero es en el momento en que el protagonista se encuentra y dialoga con una vecina de la casa, cuando comienza a descubrir que el misterio procede de que el hijo de los propietarios, Nicolás, ha transgredido las normas de conocimiento de la dimensión de una ciencia esotérica que la autora denomina *fotobiogena*, y ello ha provocado el accidente que despierta el interés del protagonista por la resolución del enigma en que se encuentra. Nicolás realizaba "excursiones", utilizando el término de la obra, al más allá porque se había adentrado en los secretos de la aludida ciencia, transgrediendo los conocimientos que adquirió. Por ello Nicolás es en realidad un fantasma que deambula en el espíritu del protagonista, quien comienza después de

[446]Yula RIQUELME DE MOLINAS: *Puerta*. Asunción, edición de la autora, 1994, p. 19.

descubrirlo una huida de sí mismo, porque los hondos misterios del infinito ofrecen un riesgo ilimitado. Todo ello es producto del acceso a las zonas más remotas del inconsciente. Pero la intervención de Felisa, la anciana vecina, no contribuye más que a aumentar el desconcierto del narrador-protagonista, llevada al máximo cuando aparece Federico, el verdadero señor de las tinieblas del inconsciente, un monje copista de una orden religiosa antigua, que tiene el conocimiento de los secretos de la fotobiogena. En ese instante, el protagonista se inicia en los secretos de esta ciencia oculta y descubre la magnitud de las sensaciones que le produce, en unos capítulos donde Yula Riquelme desarrolla toda su imaginación para crear un ambiente fantasmagórico y sobrehumano. El narrador-protagonista comienza entonces a compartir su eternidad con los seres extraterrenales que va conociendo e inicia una investigación en la biblioteca para aprender la ciencia con la lectura de los manuscritos de la misma, transfigurada en una verdadera secta jerarquizada, momento de la narración en que la autora demuestra un gran conocimiento en descifrar el mundo de lo oculto, y donde sitúa al personaje entre lo material y lo inmaterial.

Sin embargo, lo que parece ser una historia fantástica sobrenatural acaba con una explicación perfectamente racional. El narrador-protagonista resulta ser una mujer joven que se dedica a la prostitución. Al final del penúltimo capítulo revela que al salir de la casa encuentra a la "madame" del prostíbulo donde habita, y que todo ha sido un intento de buscar un cambio que le permita corregir su

conducta y borrar todo su pasado "al servicio del placer" (p. 188). En el último capítulo, titulado "De mí", se revela la verdadera condición de la protagonista, quien ha emergido de su mundo interior desvalida ante un exterior que desconoce, y desaparecen de sus pensamientos los personajes que cree haber encontrado en la dimensión sobrenatural. Todo en realidad ha sido un sueño, y en este último capítulo cambia el punto de vista de la narración y aparece el discurso directo de la "madame" del burdel, quien vuelve a someterla para que ejerza. Ella le ha permitido soñar durante tres semanas para aliviarla de sus problemas, y la joven pretende huir: todo su sueño ha sido producto de la locura que le ha provocado el dedicarse a la prostitución, porque es un mundo en el que no encuentra una salida posible. Ella cree finalmente que tiene relaciones sexuales con Nicolás, que le van a permitir el tránsito hacia otro mundo, que no será sino el de la locura. Pero para poder salir del mundo de la prostitución, que parece tan irreal como el que ha soñado, decide abandonar el burdel, y al final toma el equipaje y huye del mismo.

Argumentalmente, la historia metafísica queda en el deseo de salir de la realidad incierta y pesimista en que vive el ser humano en la actualidad, anhelo difícil de lograr. Así, hay un paralelismo entre el mundo de lo sobrenatural, en el que la protagonista entra por la puerta de la casa señorial, y la puerta que al final decide traspasar, que permite huir de una dura realidad. Lavarse la cara, como expresa al final, simboliza el inicio de una nueva vida, momento en que acaba la novela. La obra finaliza con la siguiente cita de *Ofrenda lírica* de Rabindranath Tagore que

resume lo será el futuro de la protagonista, y que es un juego de la autora para revelar un desenlace de forma original:

> Yo me voy. ¡Deseadme buena suerte, amigos míos! La aurora sonroja el cielo y mi camino parece hermoso.
>
> Me preguntáis qué me llevo. Mis manos vacías y mi corazón lleno de esperanza.
>
> Cuando mi viaje llegue a su fin, saldrá la estrella de la tarde, y las melancólicas armonías del crepúsculo se abrirán tras el pórtico...[447]

El desenlace, pues, permite vislumbrar la salida esperanzadora de la protagonista, y su sueño, la narración, es una premonición que descubre la salida con valor de un mundo de incertidumbre. El kafkiano argumento es la búsqueda de una realidad más profunda en la que subyace la obsesión por encontrar una vida distinta que se manifiesta en el mundo onírico que aparece en la narración. La estructura lineal permite que el elemento de sorpresa del desenlace tenga una mayor fuerza, porque la autora va preparando el último capítulo dando detalles que se relacionan con el mismo ya en el penúltimo. En éstos se descubre que el sentimiento de culpa y los propósitos de redención se producen realmente, y la protagonista se decide finalmente a liberarse de una realidad que hasta entonces sólo le ha traído ultrajes.

Las frases cortas, las expresiones ambiguas y las descripciones espaciales y psicológicas permiten que la narración sea equilibrada y que el suspense que conduce al desenlace esté perfectamente graduado. La brevedad de las frases evita que el discurso caiga en el transcendentalismo,

y posibilita que se centre en su reacción individual. El continuo uso de interrogantes responde a las necesidades y dudas del personaje en su planteamiento de análisis de lo que contempla, o cree contemplar, y las exclamaciones contribuyen a reflejar su estupefacción en la visión de lo sorprendente. En ocasiones, la exclamación de sorpresa contradice el discurso anterior:

> Lo único que dificultaba mi investigación era la ausencia total de sonidos. ¡Y hablaban! Lo noté por el movimiento que hacían con los labios.[448]

Puerta es una novela sobrecogedora que demuestra la imaginación que Yula Riquelme despliega en sus narraciones. Es un enigma misterioso con final inesperado que permite a la autora desplegar su fluida prosa para reflejar en el desenlace las inquietudes de la mujer que ha sido marginada por la sociedad.

Bazar de cuentos.

Su libro de cuentos publicado al año siguiente con el título de *Bazar de cuentos* confirma estas características de la prosa de Yula Riquelme. Se compone de veinte cuentos de la autora que constituyen una breve antología de su producción cuentística, en la que se combinan el realismo, lo fantástico y la denuncia de los problemas de la mujer paraguaya, contados con su personal estilo de párrafo único sin puntos y aparte. Y teniendo en cuenta el tema, podemos dividir los cuentos de Yula Riquelme en relatos fantásticos y feministas –de examen de la situación de la mujer en Paraguay–. No

---

[447] *Íbid.*, p. 199.
[448] *Íbid.*, p. 45.

obstante, se puede observar que parte de ellos se desarrollan en un ambiente fantástico, con lo que la diferencia entre ambos tipos estriba especialmente en la denuncia de la discriminación social de la mujer, al igual que de la hipocresía social vigente.

Cuentos fantásticos.

Aunque presentan connotaciones temáticas distintas, en *Bazar de cuentos* hay un grupo que se pueden definir como fantásticos por su atmósfera de misterio o de sobrenaturalidad. El primero de ellos, **El señor de la loma**, comienza con una descripción de la misteriosa casa del protagonista. Es una mansión que muestra la altanería del señor de la loma, pero el abandono en que se encuentra y la putrefacción ejemplifican el estado en que vive, porque en realidad está muerto desde hace tiempo; argumento que se puede entender como un guiño a *El otoño del patriarca* de Gabriel García Márquez. El libro de las *Rimas* de Bécquer cubierto de polvo simboliza la decadencia personal del personaje. Y cuando llega una muchedumbre a la casa lo que descubre es el esqueleto de su dueño, que ha muerto en la soledad en que ha vivido.

El ambiente fantasmagórico reaparece en **La dama de los anillos**, un cuento donde el protagonista decide dejarse llevar por la curiosidad antes que por el miedo ante una situación complicada, como suele sucederle a todos los personajes de las narraciones de Yula Riquelme.

Del trabajo en el *Taller Cuento Breve* surge el cuento **Un presente griego**, que retoma el mito de Ulises. Es preciso recordar que Hugo Rodríguez Alcalá encomendó en el taller que

dirige escribir un cuento después de la lectura de la obra de Homero, de lo que surgieron algunos relatos que han sido publicados. El de Yula Riquelme retoma el episodio de Ulises y la medusa, y lo convierte en la narración de uno de los personajes que quedaron convertidos en estatua de piedra cuando miró a los ojos de la medusa. Sin embargo, el encargado de la misión no es Ulises, sino un personaje llamado don Jenaro y el espacio es el de un barrio urbano. Así, Yula Riquelme se vale de la intertextualidad argumental como procedimiento de construcción del relato.

El temor psicológico del personaje aparece en **La bolsa de papas**. En él destaca el tratamiento del suspense; es la trama de un inocente repartidor de bolsas de patatas, que acaba siendo acusado del crimen de un cliente precisamente por su temor a que se le acuse. Esta representación del carácter del paraguayo de baja educación se observa también en **El entierro**, cuento en el que Yula Riquelme evoca el mito de los tesoros enterrados durante la Guerra de la Triple Alianza, tratándolo con ironía del que cree en lo inefable; el fantasma de la residenta que cuida el tesoro enterrado no puede impedir que las máquinas revuelvan la tierra donde supuestamente se encuentra el tesoro.

La influencia borgiana que se podía contemplar en *Puerta*, también se vislumbra en algunos cuentos como **El piano**, donde la identidad de nombre y personalidad entre un profesora de piano y su alumna, una niña, también se refleja en los sueños. Al final, las personalidades de ambas se fusionan porque los gestos de ambas son semejantes. Por otra parte, el cuento que más se parece en su estructura, en el

tono fantástico empleado y en su resolución a *Puerta* es el que cierra el libro, **Las alas del guerrero**. En él aparece un ejército de soldados muertos, siendo el narrador el único superviviente cuya mente deambula por el recuerdo de las almas que ya no contempla físicamente.

Cuentos feministas.

Son la mayor parte de los cuentos de la obra. Aunque tienen en común el análisis de la situación de la mujer en el Paraguay, cada uno de ellos responde a un aspecto concreto de ésta. El tema del amor imposible aparece en **Como Judas**; el protagonista deja a una mujer embarazada, pero cuando después de muchas dudas se decide a invitarla, descubre que ella es la amante de otro hombre. Lo interesante del relato es la observación de la tensión psicológica del protagonista mientras se celebra la fiesta popular del Judas. Éste llega al extremo de identificarse con él, porque en realidad traicionó a la mujer de quien tuvo un hijo, al no casarse con ella. Sin embargo, ella es más fuerte psicológicamente que él porque no tiene indecisiones a la hora de plantear su existencia.

Algo raro... es uno de los cuentos cuyo ambiente reproduce atmósferas de misterio e irrealidad. Sin embargo, lo más interesante es la denuncia de la situación de la mujer: la protagonista se enfrenta a las damas de sociedad que le recomiendan que se case rápidamente con un hombre al que no desea, pero que todas ellas adoran por su virilidad. Ante ello, la protagonista se rebela, hace caso omiso y se niega a aceptar el casamiento. También es de tema feminista **Cavilaciones de alcoba**, cuento en que la protagonista rompe

con el mundo matriarcal que se le asignó después de su matrimonio. Ahora tiene un amante y vive alejada de los que le impusieron el casamiento indeseado, pero ante esa situación prefiere cubrirse con la almohada y evadirse de la realidad.

El tema de la monotonía de lo cotidiano en la vida de la mujer aparece en **Un domingo diferente** y la pérdida del amado en vísperas del casamiento deseado el de **Piel de novia**. Y en **El pañuelo** la protagonista es una maestra que sufre la violación del cacique del pueblo al que ha sido destinada, y cuando trata de reencontrar a su novio, también maestro, descubre que éste ha sido su violador porque encuentra un pañuelo que él llevaba en aquel momento. Toda la trama se centra en la expresión psicológica del temor y el valor de la mujer en los momentos de apuro.

La denuncia de la hipocresía social –especialmente la de los hombres– y de la falta de autenticidad es un tema recurrente de Yula Riquelme, que enlaza directamente con el feminista. En este sentido, la autora utiliza la sorpresa en la resolución del relato para intensificar este mensaje. Como ejemplo, **El reino de Manuela** es muy representativo de este tipo de cuento: un hombre que se ha doctorado en el extranjero entra en un burdel para tener relaciones sexuales con la prostituta Manuela. Yula Riquelme vuelve a centrarse en el conflicto psicológico del hombre, entre el bien y el mal de su conciencia, que queda justificado cuando se descubre en el desenlace que el protagonista es un sacerdote, motivo del título del cuento que contrapone lo religioso y lo irreverente. La sorpresa también forma parte del desenlace de

Herederos a la suerte, aunque la misma trama hace presuponer el final que se produce en el cuento. En él, unos herederos esperan la lectura del testamento de su padre guardando las formas, lo que produce la crítica a la hipocresía social después de un fallecimiento, y aparece la criada Paula, que finalmente resulta ser la única heredera porque en el último instante se casó con el fallecido.

La oralidad se advierte en **La madre Flora**, en un discurso que se ajusta a la reproducción exacta del pensamiento del personaje. La narración en presente de indicativo favorece el clima de suspense, que se vislumbra cuando la protagonista, una popular actriz y presentadora de televisión, acude a la población de Lambaré a visitar a una adivina de cartas, de forma oculta para evitar las habladurías de la gente, porque tiene el propósito de saber si su marido es infiel. Es uno de los relatos con un final más optimista, y si se observa, la mujer sale casi siempre bien parada en ellos, porque Yula sabe imprimir a sus personajes femeninos la astucia (de la que carecen los hombres) que les llevará a conseguir lo que anhelan.

El mundo infantil de la niña aparece en **La última noche de reyes**, donde se narra la desilusión y la entrada en la lógica de los adultos, con la consiguiente pérdida de la fantasía, de la niña protagonista que descubre que los Reyes Magos no existen en realidad. La autora también retoma el tema de la maternidad imposible y la adopción, tan tratado por otras autoras actuales, en **Alguna vez, José**.

En ocasiones, Yula Riquelme utiliza el cuento retrospectivo, comenzando por el desenlace hasta llegar a la

causa que ha motivado el problema planteado. Es el caso de **Eusebio**, en el que aparece un joven soldado que es trasladado esposado porque, después de pasar una noche con la hija del coronel de su regimiento, ha matado a los cuatro hermanos de ésta por el miedo que le invade ante la posibilidad de ser descubierto. El relato es una denuncia del machismo y de la cobardía del hombre a la hora de enfrentarse con la realidad de sus actos cometidos.

Los cuentos de Yula Riquelme se localizan en Asunción, con excepción de **El señor de la loma**, y en ellos puede advertirse el desplazamiento del espacio paraguayo al ámbito de la ciudad, aunque los temas puedan ubicarse perfectamente en el ambiente rural. Por otra parte, la autora se vale de cualquier procedimiento narrativo en sus relatos: introduce tanto el monólogo interior en estilo directo dentro de la narración para reflejar el mundo mental de los personajes como el relato descriptivo en tercera persona. Así, Yula Riquelme es una escritora de solvencia dentro del cuento, género que prefiere aunque haya sido capaz de construir una novela estructuralmente perfecta de ambiente fantástico como *Puerta*.

4.4. LA NARRATIVA DE CIENCIA-FICCIÓN.

Hemos decidido incluir dentro de la narrativa fantástica el subgénero de la ciencia-ficción. La razón principal es que, como algunos críticos han señalado, ambos presentan características semejantes. De hecho, Bellemin distingue tres categorías dentro de la vertiente fantástica: **lo maravilloso**,

la ciencia-ficción, y **lo fantástico**[449]. El hecho de que la narrativa de este subgénero no presente un conjunto de obras de gran envergadura -solamente, como hemos indicado, los escasos cuentos de González Real- nos obligan a tratarlo como una vertiente sin excesivo desarrollo aún en Paraguay.

En el Paraguay de los últimos quince años encontramos pocas obras de ciencia-ficción, y solamente un autor menor como José Alberto Bachen se ha dedicado en exclusiva al relato de encuentros con extraterrestres con conceptos filosóficos transcendentales que lo alejan de lo estrictamente literario. En cambio, sí han aparecido algunos relatos desde 1980. En la literatura paraguaya anterior a este año, conocemos un precedente en el cuento de Rafael Barrett de 1910, **Alberico**, que no despertó ninguna atracción hacia el género, aunque es el primer acercamiento al tipo de ciencia-ficción que surge setenta años después: el relato de anticipación con un contenido social. No es un subgénero que aparece por primera vez tan tarde como se suele pensar, si bien las circunstancias históricas y políticas del país no han favorecido su desarrollo, porque primó la realidad como referente de la obra escrita en prosa, y nunca dejó posibilidad de expresión a una vertiente con tanta ficción. Sin embargo, Rafael Barrett fue el primer creador de un relato de ciencia-ficción. En él narra las peripecias un personaje que encuentra una isla que no figura en los mapas. El género no tuvo seguidores del intento de Barrett, al estar más preocupados los escritores en ficcionalizar la historia

[449]BELLEMIN-NOËL: "Des formes fantastiques aux themes fantastiques". Paris, *Littérature*, nº 2 (mayo 1971), pp. 103-109.

que en inventar argumentos, hasta que Eduardo S. Ammatuna publicó en 1974 una novela corta de ciencia-ficción, titulada *La guerra de los genios*, bastante superficial. Pero el principal cultivador, y verdadero creador de un corpus coherente de narraciones del género, es Osvaldo González Real, escritor de seis relatos de anticipación publicados en 1980. Posteriormente ha habido algunas incursiones aisladas de Manuel E. B. Argüello, Jesús Ruiz Nestosa, Luis Hernáez, Catalo Bogado y Lita Pérez Cáceres, que generalmente suelen referirse a aspectos de la vida cotidiana situados en un mundo futuro para ponerlos en entredicho. Lo cierto es que la ciencia-ficción aparece sistematizada en la obra de un autor por primera vez en el año ochenta con los cuentos de anticipación de González Real y en la actualidad se está desarrollando como género, sobre todo cuentístico, aunque crece el interés de los lectores por él, sobre todo de los jóvenes. Sin embargo, es curioso que a partir a partir de 1997 se hayan publicado dos novelas de ciencia-ficción, *El arca de marangatú* (1997) de Gino Canese y *El goto* (1998) de José Eduardo Alcázar, y un libro de cuentos, *Al filo de la eternidad* (1998) de Bertha Medina, además de algunos que Lita Pérez Cáceres ha incluido en su obra *Marta Magdalena María* (1998),. Estas obras se pueden considerar también como literatura de anticipación, por el examen del camino al que se dirige el mundo actual tecnificado y materialista. *El goto*, a diferencia de las anteriores, es una novela ingeniosa, escrita en *espangués*, idiolecto fronterizo que mezcla el portugués y el español, con gran ironía, sentido del humor, y una trama de suspense policial incluida.

Examinando estas obras, la característica común de los cuentos de ciencia-ficción publicados en Paraguay es la de ser relatos en los que se pretende llamar la atención al lector sobre los peligros de un mundo en el que se está perdiendo la humanidad, y donde la excesiva tecnificación está haciendo desaparecer los valores inherentes al hombre. Así, se trata de relatos de anticipación en la línea de Huxley o de Orwell. El que se compongan cada día más obras de ciencia-ficción en el Paraguay demuestra la vigencia del género y su expansión a finales de siglo, porque permite examinar y cuestionar el presente del país desde el futuro, de la misma forma que la novela histórica lo hace desde el pasado, por su forma distanciada de examinar la realidad actual.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

4.4.1. LOS CUENTOS DE OSVALDO GONZÁLEZ REAL.

Osvaldo González Real es el primer escritor que cultiva el género de la ciencia-ficción de forma coherente en Paraguay. Los acercamientos al género anteriores al de González Real fueron esporádicos y aislados; sin embargo, los de este autor son consistentes, en cuanto constituye la mayor parte de su obra en prosa. Su único libro narrativo editado se titula *Anticipación y reflexión*, y fue publicado por NAPA en el mes de octubre de 1980[450]. La obra se compone de ocho relatos breves y ocho ensayos, que muestran, especialmente los primeros, el acercamiento progresivo de la narrativa

[450]Osvaldo GONZÁLEZ REAL: *Anticipación y reflexión*. Asunción, NAPA, (nº 2 de la colección "Libro paraguayo del mes"), 1980.

paraguaya al cosmopolitismo, con el abandono del tema de ambiente campesino por el universal; fenómeno que comienza a surgir sobre todo desde el éxito mundial de *Yo el Supremo*, de Augusto Roa Bastos. Seis de los ocho cuentos son de ciencia-ficción y los dos últimos *divertimentos* inspirados en la vida de Asunción. Los ensayos de la parte de reflexión son literarios, a excepción del titulado "La abstracción geométrica en la plástica paraguaya", de tema artístico como señala el título.

González Real estudió psicología en la Universidad de Hamline en los Estados Unidos de América. Durante la carrera universitaria, la asignatura de Astronomía le incitó a interesarse por el cosmos y, a raíz de ello, leyó a maestros de la ciencia-ficción de preocupaciones humanas como H. G. Wells, Asimov, Ray Bradbury. George Orwell, Clarke y Aldous Huxley, quienes le influyeron de forma decisiva, sobre todo en la adquisición de una idea cosmocéntrica del universo, y no antropocéntrica. También aprecia la literatura de la escritora argentina de ciencia-ficción Angélica Godorischer, quien sintetizó las ideas del peligro alienante de la cibernetización en la línea de Bradbury en su cuento titulado **La morada del hombre**.

Durante los años sesenta adquiere conciencia de la importancia de defender la naturaleza y comienza a preocuparse por el futuro ecológico de su país, que ya comienza a ser devastado por la tala de árboles; por la ruptura de la relación existente entre el hombre y la tierra que habita. Al retornar a Paraguay cuando finaliza sus estudios, sus inquietudes sobre el porvenir se acrecientan al

contemplar que la juventud de su país imita a la estadounidense, y que, por tanto, camina en la misma dirección. Así, participa de la idea pitagórica de que la tierra es el infierno, de la cristiana de que es un valle de lágrimas, y de la guaranítica de la necesidad de la huida al encuentro de la tierra sin mal, el *yvymare'ÿ*, mezclando mitologías occidentales, americanas y orientales, de las que es un gran estudioso. Para González Real el mundo debe de alcanzar un estado de armonía material entre todos los seres vivos que lo habitan, la perfecta conjunción entre el ying y el yang taoísta. Así, pues, sus inquietudes ecológicas y por el futuro de los jóvenes y la influencia de los grandes autores del género fantástico son los parámetros con los que Osvaldo González Real se presenta como el pionero del relato de ciencia-ficción en Paraguay.

El autor cataloga sus relatos de ciencia-ficción como de **anticipación**, término que utiliza Herbert George Wells por primera vez en 1900 en su obra *Anticipations*. El autor británico a partir de esta creación se preocupa de "cómo evitar el nefasto futuro que a él le parecía inevitable si los hombres no planean otro mejor, y qué hacer para que el futuro mejor se haga realidad"[451]. Osvaldo González Real adquiere la esencia de este concepto y sugiere que sus narraciones tienen como preocupación primordial el análisis de la condición humana dentro de un marco localizado en el futuro y en otras galaxias, y la denuncia de un mundo dominado en exceso por la técnica y por los científicos, con

[451]Cita extraída de Robert SCHOLES / Eric S. RABKIN: *La ciencia ficción. Historia, ciencia, perspectiva*. Madrid, Taurus, 1982, p. 32.

personajes fantásticos; lo que de esta forma los diferencia de la simple narración de aventuras de ciencia-ficción. Como Wells, el autor paraguayo piensa que si la humanidad no evoluciona hasta poder controlar su propio poder sobre el universo material y forjar un mundo bueno, se estrangulará en la locura de su propio progreso no planificado. Lo que lleva a cabo es una adaptación de esta idea en sus relatos con un sentido nacional, dirigido a los jóvenes del Paraguay.

González Real satiriza, incluso recurriendo al humor, la alienación a la que someten los sistemas actuales al género humano, y la justificación de la destrucción de la tierra en nombre de la técnica, destinada únicamente al consumo exacerbado. Sus relatos son pura especulación: la preocupación por el destino futuro se trasluce en frecuentes retratos de la destrucción de la Tierra en el pasado por causas diversas como la expansión atómica, la destrucción de los árboles por los hombres, la tecnificación descontrolada y la contaminación. Sin embargo, no hay el pesimismo trágico de Wells y de autores posteriores que escribieron obras de este tipo, como Huxley, Orwell y Campbell; sino un intento de llamar la atención subrayando los aspectos más desoladores para concienciar al lector, y las citas con las que se inician los relato son un breve resumen ideológico del contenido de cada uno. Pero a pesar de su valor ecológico, el libro fue catalogado por la crítica de reaccionario después de su publicación, por su ataque el desarrollo tecnológico incontenido. Sin embargo su mensaje tiene vigencia en la actualidad.

Así, pues, González Real introduce en el Paraguay la literatura de anticipación del porvenir que supone la ruptura con el mundo y el hombre precientíficos. Al mismo tiempo, se distancia de los temas que entonces predominan en la literatura del país. Sus relatos son testimonios sociológicos de una realidad ensanchada hacia el futuro y constituyen un revulsivo frente al conformismo que caracteriza la sociedad tecnológicamente avanzada, contra la degeneración de los valores humanos. Son, en suma, distopías ecológicas y socio-políticas esperanzadas con un sentido neorromántico, cosmogónico y apocalíptico, al modo de los autores en lengua inglesa citados anteriormente, cuyas obras se diferencian notablemente de la fantaficción, o de las aventuras épicas situadas en un mundo muy lejano.

El primer cuento de los seis de ciencia-ficción se titula **Epístola para ser dejada en la tierra**, y fue escrito inicialmente en 1972. Se trata de una alegoría de los vaticinios del *Apocalipsis* de San Juan el Evangelista, que ilustra el extraño destino de la humanidad. Las citas iniciales de MacLeish, H. G. Wells y del Ángel Exterminador del *Apocalipsis* sirven para mezclar esta extrañeza con la destrucción del mundo humano. Narrado en primera persona, muestra a un hombre que cruza la galaxia en una nave que le sirvió de refugio de una explosión que destruyó la Tierra, y que se alinea con un bando minoritario frente a otro mayoritario en una guerra que le cuesta la deportación al espacio lejano en la nave. El relato finaliza con una postdata en la que se advierte de la llegada del Ángel Exterminador justiciero para aniquilar la Tierra. En el

cuento se demuestra la admiración del autor por la idea de Borges de afirmar que la *Biblia*, sobre todo el *Apocalipsis*, como la *Summa Teológica* de Santo Tomás, es un libro de ciencia-ficción, y la influencia del personaje del viajero espacial solitario de Clarke y de Stanislav Lem. La rebeldía es patente; sin embargo no hay violencia en el relato, sino convencimiento y concienciación del ser humano de las ideas sobre las que va reflexionando el personaje. Por otra parte, la influencia del autor de este subgénero, Brian Aldiss, se observa en la introducción de lo obsesivo y en el sentido del absurdo del mundo, con un acento a veces kafkiano.

El segundo relato, titulado **Otra vez Adán** y escrito en 1972 como el anterior, subraya la necesidad del viraje en la mentalidad humana desde el antropocentrismo vigente hasta el cosmocentrismo. Anteceden al relato dos citas: una primera real del libro hindú del *Mahabarata* y una segunda inventada que firma por Necronomicón, denominación de un libro inexistente que el autor extrae de los cuentos de Lovecraft. Esta combinación inicial de la ficción y de la inspiración en la realidad preside todo el relato, en el que se unen los elementos de erudición culta y los pensamientos míticos guaraní y cristiano. Así, González Real combina conecta el mito del paraíso con el presente; la "tierra sin mal" de los guaraníes y el mito adánico bíblico, con la vida urbana actual.

En el relato aparece como figura central el último árbol que queda sobre la tierra, después de que los hombres hayan destruido todos. Unos soldados galácticos deben aniquilar una comunidad rebelde que persiste en la Tierra después de la

Gran Poda de árboles que llevaron a cabo los industriales avanzados, porque han redescubierto el amor, "una desagradable costumbre desterrada en el Nuevo Orden y reemplazada por la obediencia" (p. 21). Pero un muchacho de la expedición, Mario, contempla el último árbol que existe cuando llega a la Tierra, y come el único fruto que queda en la rama. Ello le lleva a desaparecer y permanecer en "la tierra sin mal", ante el asombro de sus compañeros de expedición. Al comer la fruta prohibida, el protagonista, un transgresor de la ley "divina" inventada por los hombres deificados, se convierte en el último superviviente de una civilización y queda como un nuevo Adán. Así pues, en este cuento González Real aboga por un cientificismo controlado, frente a la avalancha de la tecnología, recreando el mito adánico del primer hombre sobre la tierra que come la fruta del árbol prohibido. Además defiende la rebeldía innata en los jóvenes, en quienes deposita las esperanzas de futuro, en un mundo en el que los hombres han ocupado el lugar de los dioses, como un siglo antes expusiera Nietzsche.

El tercer relato se titula **El caminante solitario** y se inicia con una cita del Dr. Barnard en la que defiende el movimiento humano frente al tecnológico, y un proverbio egipcio que ilustra la defensa de la necesidad de la rebelión juvenil que el autor proclama en el mensaje de sus cuentos. El protagonista es un joven que desafía a su familia y a toda una sociedad en la que está prohibido andar, y sólo se permite la utilización de vehículo de tracción mecánica, que rompe los conceptos morales establecidos y caminar con sus

"champion"[452]. Gracias a su rebeldía, es la única persona que puede andar después de una avería técnica que estropea los automóviles. El autor deposita en los jóvenes la esperanza del futuro halagüeño, llegando a despreciar el conformismo social del adulto. La marca de zapatillas de moda en aquella época entre la población juvenil paraguaya es el símbolo de su rebeldía, del rechazo de un mundo impuesto por el adulto, lo que significa también defender la pureza de los valores del adolescente. Es su rebeldía la que se acaba imponiendo a la incapacidad de cambiar la sociedad por parte del adulto, porque sus ideas se alejan de los preceptos morales y técnicos establecidos. El joven rechaza la forma de vida de los adultos y adopta otras que han caracterizado al hombre a lo largo de la historia. En el fondo discurre el mensaje de que no se es conservador por intentar que el hombre preserve lo mejor de sí, sino más bien por todo lo contrario, por involucrarse en una evolución tecnológica que lo ha convertido en un esclavo de las máquinas. El autor defiende que es menos progresista quien muestra su dependencia de los medios mecánicos y electrónicos no naturales, que quien defiende la capacidad del hombre por desenvolverse en el mundo por su propia capacidad de pensamiento y de decisión.

Y el cuarto relato, titulado **La canción del hidrógeno**, critica más directamente aún los errores de la técnica provocados por la excesiva dependencia del hombre hacia ella, de quien rechaza su pasión por alcanzar la inmortalidad, para sacrificar a cambio su condición humana. Para González Real

[452]En Paraguay se denomina coloquialmente *champion* al calzado deportivo, por haber sido ésta la primera marca comercial que entró en el mercado del país.

el cuento trata "la breve vida del hombre como solitario acorde musical en la inmensa sinfonía de la catedral del universo"; no ha de tratar de dominar la naturaleza a su antojo porque es una partícula insignificante de un universo inmenso e infinito. El siguiente, **Reflexiones de un Robot**, se inspira en las normas básicas de conducta del robot de la obra de Isaac Asimov *Yo robot*: respeto y acatamiento a las órdenes del hombre, defensa del hombre, y defensa de sí mismo. En el relato, un robot superviviente de la catástrofe humana final juzga a los hombres desde el punto de vista de un ser que ya no se considera una máquina y que es una caricatura de su hacedor. La máquina no ha podido cumplir las normas porque las actitudes del ser humano son poco coherentes. Narrado en primera persona como la obra de Asimov, adapta el mito de Eros y Tánatos a las relaciones entre el hombre y la máquina vistas desde el pensamiento del robot. Éste es un observador del comportamiento de los hombres que se rebela con la palabra porque ha contemplado que sus dioses humanos cometen demasiadas estupideces. De esta forma, González Real rompe y transgrede los tres principios de comportamiento del robot que Asimov enuncia en su novela.

El último cuento de ciencia-ficción de González Real se titula **El fin de los sueños**. En él se reivindica la necesidad de soñar manifestada ya en las citas iniciales: la que extrae de Freud, a quien conoce perfectamente por sus estudios de psicología, de que los sueños son la realización de los deseos insatisfechos, y la anónima inventada por González Real, una cita poética en la que revela la contradicción

constante de la humanidad excesivamente tecnificada, un sueño incapaz de soñar. Y son los poetas y sus creaciones quienes tienen la capacidad de provocar la ilusión imaginativa del hombre, y no la técnica, porque la poesía y el gozo de la belleza artística diferencian al ser humano de los animales y de las sensaciones que producen las máquinas electrónicas. Éstos se enfrentan a la televisión como medio de iluminación ficticia de la realidad, un medio de comunicación que solamente tiene poder hipnótico y capacidad de alienar y hacer olvidar una realidad que existe aunque parezca distinta en una pantalla. Frente a estos medios de comunicación de masas, el autor se manifiesta a favor del poder mágico y oculto de las palabras porque dan sentido al mundo al captar la esencia de las cosas, con sentido metafórico o referencial. Las palabras simbolizan la fuerza del ser humano y la televisión la del tecnológico; antítesis del medio natural de expresión y del artificial respectivamente. González Real defiende que la comunicación más perfecta del hombre se produce con las palabras, mientras que las artificiales solamente le convierten en un objeto pasivo sin capacidad para pensar y soñar.

Así, pues, los seis relatos de ciencia-ficción tienen un contenido social dentro de lo ecológico; tratan de destruir la macabra posesión del hombre por la tecnología, y la necesidad de encaminarla hacia el servicio al ser humano. Sin embargo, a diferencia de los relatos de los escritores en los que se inspira, González Real imprime en sus cuentos optimismo ante el futuro, con lo que se separa del pesimismo utópico de aquéllos. A pesar del final apocalíptico de

algunos cuentos, siempre muestra la esperanza en un mundo mujer y sugiere que los jóvenes serán los encargados de preservar los grandes valores del hombre. Los mensajes de los cuentos pretenden concienciar al lector sin caer el pesimismo de la mayor parte de las grandes obras de anticipación, porque existe una posibilidad de salvación de la destrucción del mundo si el hombre es capaz utilizar adecuadamente la tecnología y fomenta el desarrollo del pensamiento. Los seis relatos oponen un ser excepcional –el joven, el superviviente, el robot, etc.– a la sociedad de masas; éstos representan la imaginación que se enfrenta a la uniformidad. Por ello, el autor está defendiendo que los grandes cambios de la era tecnológica actual han de surgir de la conciencia individual, porque la colectiva se encuentra alienada. Esto se ratifica incluso en que los seis cuentos están narrados en primera persona, como experiencia individual de inaceptación de las condiciones de vida comunes. González Real reivindica, en suma, la humanización de la tecnología para evitar caer en la destrucción por efectos de ella.

Los otros dos relatos de *Anticipación y reflexión* son de índole diferente. El primero de ellos, **Manuscrito encontrado junto a un semáforo después de un grave accidente** es una crónica documental escrita para el diario *La Tribuna* de Asunción, donde González Real trabajó como redactor, que fue seleccionada por Elbio Rodríguez Barilari para su antología de cuentos paraguayos actuales[453]. El título y la perspectiva narrativa de escritor fotógrafo de la realidad urbana de su

alrededor se inspiran claramente en el del cuento de Julio Cortázar, *Manuscrito hallado en un bolsillo*. Documento tragicómico, de ambiente urbano asunceño, se concibió como un juego escrito para aterrorizar a los pasajeros de los transportes colectivos de Asunción que leían el periódico durante sus recorridos. En él hay un trasfondo de crítica a la ferocidad de la vida urbana asunceña, simbolizada en sus autobuses. González Real hiperboliza la realidad para criticarla, y a pesar del final dramático, el uso del recurso cómico del humor inmerso en el pavor del narrador-protagonista atenúa los efectos de la difícil situación del protagonista, y lo intensifica además con el recurso cervantino del manuscrito encontrado en el título para distanciarse del tema con mayor sentido crítico.

El último relato del libro es **Marcelina**. Su éxito provocó que fuera adaptado a televisión. Narra la vida de una prostituta de la Plaza Uruguaya de Asunción basándose en una canción tradicional que González Real había oído de boca de unos ciegos de esa plaza, y que reproduce literalmente al principio del relato. Es el único cuento del libro en el que la descripción del espacio es fotográfica, lo que, unido a la reproducción del lenguaje popular callejero, revela que González Real trata de reconstruir el verdadero y peculiar ambiente del lugar. Frente al resto de relatos, en los que el final suele estar destinado a llamar la atención del lector, el de **Marcelina** tiene peculiaridad propia. La historia presenta una tonalidad sentimental de tristeza pero sin

---

[453]Elbio RODRÍGUEZ BARILARI: *Panorama del cuento paraguayo*. Montevideo, Lectores de Banda Oriental, 1986, pp. 31-34.

llegar a lo trágico, porque los personajes de la Plaza Uruguaya son seres marginales que ven pasar el tiempo sin que ellos experimenten cambios en sus vidas. Por otra parte, es visible en él la influencia de la cuentística de Augusto Roa Bastos, en el intento de reproducir el lenguaje popular entremezclado con la palabra culta y en la selección de unos personajes peculiares, la voz colectiva más popular, que no alcanzan la plena felicidad y que forman parte de la vida paraguaya cotidiana.

El lenguaje que emplea Osvaldo González Real en sus cuentos está lleno de ironía, de neologismos, de recursos gráficos como el empleo de mayúsculas para resaltar algo especial, de puntos suspensivos al final como indicador de la agonía inmediata a la muerte. Y como el objetivo de sus platónicos cuentos, en suma, es enseñar deleitando, emplea un estilo muy directo, con escasos párrafos poéticos, un vocabulario sencillo y ágil, y una estructura fácil, principalmente lineal, sólo interrumpida en el tiempo presente del relato por las retrospecciones a la búsqueda de las causas del estado agónico del momento en el que sitúa la acción. Así, le resulta sencillo llegar al lector medio y al juvenil, de forma que sus textos, que mantienen plena vigencia en la actualidad, puedan ser leídos por un público popular al que cree que ha de concienciar, sin detrimento de la calidad literaria. Los relatos de *Anticipación y reflexión*, por su carácter de *docere et delectare*, se han convertido en textos de lectura obligatoria escolar, y su actualidad sigue vigente a pesar de los más de veinte años que han transcurrido desde que González Real los escribiera.

La ciencia-ficción en Paraguay después de Osvaldo González Real.

Como hemos advertido, el subgénero de la ciencia-ficción ha tenido solamente incursiones aisladas por parte de algunos autores después de la publicación de los relatos de González Real. Manuel E. B. Argüello escribe en 1960 un relato de ciencia-ficción que no publica hasta 1983 en *Más allá de un retrato y otros cuentos*, que dedica a Osvaldo González Real. Su título es **Mimbipára** y presenta la particularidad de imbricar la mitología guaraní en el relato de este tipo. Mimbipára es la ciudad fabulosa de las leyendas guaraníes, un país resplandeciente, que Argüello convierte en isla utópica, en un futuro donde triunfa la armonía social y el hombre se transforma por medio del arte. Además del nombre de esta ciudad mítica, aparecen otros personajes mitológicos guaraníes como los *arandukuéra*, los sabios antepasados, y el nombre del protagonista es Halánte, versión guaraní de la Atlántida. Posteriormente, en 1983, Argüello vuelve a escribir un cuento de ciencia-ficción, **Conejillos de indias**, en el que unos becarios son enviados al espacio y no vuelven al quedar entre las estrellas. Argüello, en conclusión, se acerca de forma tímida al género, atraído sin duda más por lo fantástico que por lo temático, pero no lo desarrolla posteriormente, por lo que quedan sus relatos en simples aproximaciones que no constituyen un *corpus* significativo del género.

Jesús Ruiz Nestosa fue uno de los primeros autores que publicó un cuento que se aproxima a la ciencia-ficción, **La**

transmigración, que aparece en 1980 en *El contador de cuentos*. Pero su argumento no tiene relación con el mundo futuro lejano, sino con el próximo, al tratar sobre la imposible unión entre el alma de un hombre y el cuerpo de otro. El relato de Ruiz Nestosa tiene un contenido existencial y se plantea la disyuntiva entre espíritu y carne, defendiendo la supremacía del cerebro sobre su envoltorio, el cuerpo humano.

Otro cultivador de la ciencia-ficción en Paraguay es José Alberto Bachen, quien ha publicado dos novelas breves sin pretensiones demasiado literarias, *En mi planeta no se usan joyas* (1989, aunque escrita en 1976) y *Mi amigo Aarón el extraterrestre y Yo* (1995), donde se mezclan los argumentos de extraterrestres con la política, la metafísica y la parapsicología, inspirados en los temas del cine de ciencia-ficción del cineasta Steven Spielberg. Por otro lado, Lita Pérez Cáceres, una narradora de cuentos que pertenece al Taller de Cuento Breve, ha publicado en una antología un relato de ciencia-ficción mezclada con el tema humano del aislamiento solitario del hombre en un mundo excesivamente dominado por la técnica, titulado **Más allá del arco iris**[454]. El ambiente de tedio domina la narración, y la protagonista Solveig finalmente logra escapar de la abulia cuando descubre una túnica de seda que le ha regalado un amigo, que le hace sentirse humana y hermosa. El relato tiene un trasfondo feminista, de reivindicación de la autenticidad de la mujer frente a la monotonía de la vida del hogar, que se refleja

[454]Guido RODRÍGUEZ ALCALÁ - María Elena VILLAGRA: *Narrativa paraguaya (1980-1990)*. Asunción, Don Bosco, 1992, pp. 13-16.

sobre todo en la fría relación de la protagonista con su esposo. Como en los cuentos de Osvaldo González Real, la ciencia-ficción es un vehículo destinado a la denuncia del presente, y no un fin del relato.

Luis Hernáez ha publicado también un relato de ambiente de ciencia-ficción en la antología susodicha, titulado **Aburrimiento perfecto**[455]. El título por sí sólo es significativo; tiene un elemento de denuncia de la abulia que domina en la vida sometida a la tecnificación, pero a diferencia del anterior, se localiza en Asunción, en un espacio real. La vida automatizada del hombre, el exceso de burocratización de la sociedad, la masificación de la ciudad, la crítica a la comodidad que sacrifica a cambio a la naturaleza y a la fauna, son elementos de un relato bien estructurado que permite vislumbrar un buen augurio para el relato de este subgénero en Paraguay.

Catalo Bogado publica en 1994 un cuento de ciencia ficción en *...Por amor y otros cuentos*, titulado **No me gusta este cuento**, donde el género se convierte en un pretexto para realizar una alegoría de análisis de la realidad de la sociedad actual. Bogado sitúa la acción en un tiempo futuro, en el que la gente emigra a otros planetas en busca de oportunidades que le hagan mejorar su vida y en la tierra sólo quedan ancianos y niños arraigados a su tradición. La denuncia del mundo actual se observa en que el inglés es la única lengua oficial por imposición y la mecanización y la modernidad determina el destino de unos hombres que pueden vivir más de una centena de años. La abuela narra al niño

protagonista la situación del mundo anterior, y con ello Catalo Bogado quiere advertir sobre el camino a que nos conduce la violencia: ésta fue progresando tanto que los poderosos ya no podían salir de sus mansiones, por lo que decidieron irse a las colonias de Marte. Ante ello el niño exclama al final que no le gusta el cuento de la abuela, postura que toma el autor decididamente sobre el destino que puede deparar el masificado y violento mundo actual. De esta forma, la ciencia-ficción se convierte de nuevo en un medio para denunciar las situaciones contemporáneas.

Sin embargo, no se han repetido intentos de ensanche del subgénero desde el libro publicado con Osvaldo González Real hasta 1995, y solamente se podía hablar de la existencia de la ciencia-ficción en la narrativa paraguaya como aproximaciones esporádicas del autor para criticar la tecnificación de la sociedad actual. Como ocurre con el género policíaco, las obras de los subgéneros "populares" han aparecido, pero todavía no habían adquirido el vigor suficiente y necesario para su expansión hasta la fecha en que nos ocupamos en este trabajo.

En 1997 y 1998 han aparecido dos obras fundamentales que demuestran la vigencia del género y la adaptación a las nuevas formas narrativas actuales: *El arca de marangatú* (1997) de Gino Canese y *El goto* (1998) de José Eduardo Alcázar. La primera es una visión novelizada del futuro de destrucción al que se encamina el hombre por el crecimiento acelerado del armamentismo, el consumismo, la codicia y la corrupción, la destrucción de los recursos naturales, y la

---

[455] *Íbid.*, pp. 111-116.

ausencia de fraternidad. La hecatombe que se avecina en el futuro es una consecuencia de la situación mundial actual. La novela de José Eduardo Alcázar, a diferencia de la anterior, no presenta una visión apocalíptica, sino que es una relato crítico con la sociedad tecnificada y dominada por la informática, escrita con ironía en un lenguaje mestizo, espangués –mezcla de español y portugués de las regiones fronterizas– y donde aparecen términos en inglés escritos como suenan oralmente, que es un ataque contra la sumisión política. Bajo la imaginación desplegada en el relato, se pone en tela de juicio a la historia paraguaya, sobre todo a sus numerosas etapas de violencia y al caudillismo, para penetrar en la psicología del hombre público paraguayo. Por esta razón, el ingenio propio de la ciencia-ficción es un pretexto que Alcázar utiliza para ofrecer un análisis de la violencia como motor de la vida política paraguaya a lo largo de su historia. Así, observamos que, de la misma forma que la novela histórica recurre al pasado para examinar el presente, la ciencia-ficción en el Paraguay es un medio para que el autor recurra al futuro para criticar la situación actual de la humanidad y del país. Estas obras, y otras por aparecer como son algunos cuentos del joven autor inédito Alejandro Herrnsdorf, demuestran la plena vigencia del género desde los últimos años y su progresión hacia el futuro.

4.5. LA FANTASÍA DE LA TRUCULENCIA DE FRANCESCO GALLARINI SIENRA.

El joven autor Francesco Gallarini Sienra ha creado dos novelas cortas de terror que se caracterizan por la dureza de las escenas y el empleo de motivos propios del cómic contemporáneo. Después de una aproximación a la ciencia-ficción cuando apenas tenía once años con la novela breve *Aventuras intergalácticas* (1989), Gallarini continuó trabajando los géneros fantásticos. Su labor literaria más densa se produce entre los años 1994 y 1996, con lo que nos puede servir para rubricar este apartado dedicado a la vertiente fantástica. En este período aparecieron dos poemarios –*Diario de Orfeo* (1995), firmado con el pseudónimo de Elías Guerrero, y *Puertas imposibles* (1996)– y las narraciones fantásticas *Yo soy legión* (1994) y *La clase* (1995) que se inspiran en el mundo del *cómic* de terror duro o *gore* sin obviar las continuas referencias al mundo urbano y a las aventuras juveniles.

Sus poemarios trasmiten sensaciones de misterio desde un tono lírico personal. Sus reflexiones son muy propias del mundo juvenil, sólo que en el caso de Gallarini están inducidas por unos motivos próximos al absurdo y a la poesía irracional, sin eludir la profundidad de contenidos. Estas sensaciones se ensanchan en sus narraciones. Ante todo, son relatos juveniles, envueltos en una atmósfera de persecuciones contra la maldad, en un mundo urbano que está

amenazado por sectas apocalípticas y personificaciones demoníacas.

El "Prefacio" de *Yo soy legión* resume la poética del autor. En principio, expresa su deseo de narrar algo "diferente" llevado por un impulso creador[456]. Reconocer el esfuerzo que le supuso el escribir el relato y el haber superado el pánico a la crítica para publicar un trabajo que creía innovador conforme a los rasgos dominantes de la narrativa paraguaya actual. El "Prefacio" termina de la siguiente forma:

> No espero que encuentren un alto contenido filosófico en estas páginas, ni tampoco un futuro candidato al Premio Pulitzer. Es simplemente un cuento, una fantasía con tonos de pesadilla: nada más...[457]

Profundidad con apariencia de intrascendencia, fantasía y narratividad son las principales características de los relatos de Gallarini. *Yo soy legión* se identifica por la truculencia de las situaciones, el carácter juvenil, la tendencia a la influencia del *cómic*, intensificada por los dibujos a tinta negra que ilustran el relato, que aumentan la sensación de pánico que trasmite el discurso. Es obvia la influencia de la cultura pop en el discurso y de un mundo donde se imponen costumbres juveniles, a juzgar por la distancia de los jóvenes y de sus hábitos con el universo de los adultos, más incomprensible, aunque significativo sea que la maldad tenga su mediador personificado en un ser maduro.

Yo soy legión es un argumento terrorífico. Es la historia de unos jóvenes que luchan contra unos personajes

---

[456] Francesco GALLARINI SIENRA: *Yo soy legión*, Asunción, s.e., 1994.

que tratan de permitir la llegada del diablo a la tierra y el apocalipsis de la humanidad. Su temeridad y su afición a jugar con lo prohibido provoca la muerte de algunos, pero sobrevive uno de ellos, que será el narrador de los sucesos acaecidos y quien ha acabado siendo un héroe anónimo para la humanidad.

El comienzo del relato revela que estamos ante una retrospección de lo acontecido. Será la lucha contra el demente Camilo Zayas lo que dará sentido a la acción. En ella se reproducirán sucesos misteriosos, muertes, desapariciones, personajes extraños venidos de lo desconocido o de ultratumba y escenas macabras y violentas. La narración en primera persona, que intensifica la identificación del lector con lo contado y evita cualquier distanciamiento posible, no se excluye de la aparición de otros códigos como el periodístico:

> "BEBÉ MUTILADO FUE HALLADO EN CASA ABANDONADA. POLICÍA SUGIERE SECTA SATÁNICA"[458].

A la ceremonia de inmolación de la humanidad y proclamación de la llegada del Anticristo acuden personas de sectas de cualquier país. Resulta llamativa la aparición de una de los Estados Unidos, caracterizada por sus motocicletas Harley Davison, evocando a los conocidos Ángeles del Infierno, que, curiosamente y por sorpresa, acude al Paraguay, centro desde donde se dará fin a la era humana. El hecho de que sea Paraguay centro del mundo, pero solamente para preparar la llegada de Lucifer, es un juego entre

---

[457] *Íbid*., p. 3.
[458] *Íbid*., p. 9.

irónico y reivindicativo del autor. ¿Por qué la acción no ha de suceder en un Paraguay urbano como el actual, donde los campesinos no se encuentran en el mundo de Francesco Gallarini? Y que los integrantes de la secta estadounidense acudan a Paraguay hasta el punto de convertirse en los cancerberos del nuevo infierno próximo a proclamarse resulta irónico si tenemos en cuenta el escaso peso internacional del país, pero, en el fondo, es un acto reivindicativo de la existencia firme de uno de los países más desconocidos de América.

La acumulación de sucesos macabros y asesinatos convierte a la narración en un inventario de la maldad. Las persecuciones son muy cinematográficas –en realidad todo el relato lo es– por la acción trepidante. He aquí un párrafo que demuestra la progresión hacia el terror duro de la narración, casi hasta el llamado cine *gore*:

> Me quedé tieso, inmóvil. No sabía a lo que me enfrentaba, algo vivo o algo muerto, traído quizás a la vida por los poderes de Camilo. El hombre me tiró contra la pared del túnel y se preparó a cortarme el cuello. Miguelito sacó algo de su cinto, un revólver 38 especial y lo puso debajo del mentón del motociclista. Apretó el gatillo, dos ráfagas intermitentes de luz iluminaron el túnel.
>
> La cabeza del motociclista tenía dos agujeros grandes como una pelota de tenis, pero seguía en pie, ahorcándome con manos podridas. Julio le pegó con un machete a la altura del cuello. La cabeza del hombre voló y cayó en un charco de agua sucia. Yo estaba pegado a la pared, paralizado. Julio sujetaba la linterna con una mano y el machete con la otra. Escuchamos pasos viniendo de adelante, vimos las sombras de tres motocicletas viniendo hacia nosotros.[459]

---

[459] *Íbid.*, p 25.

El carácter metafísico se aprecia sobre todo al final. Sin embargo, la truculencia y la narratividad serán mayores en la segunda narración de Gallarini: *La clase*. En ella insistirá en el mismo tipo de discurso, pero esta vez más radicado en la reivindicación de lo intrínsecamente juvenil y de una educación diferente que permita a los jóvenes expresarse conforme a su carácter y no como corresponde al deseo de los adultos.

Será en su "Prefacio" de *La clase* donde Gallarini profundizará en su pensamiento creador. En todo momento manifiesta su intención de evitar aburrir al lector. A pesar de la presunta originalidad literaria que parece caracterizar al relato, el autor confiesa que es una originalidad "bastarda" porque en el discurso se aprecian descripciones propias del cine de terror más sangriento y violento. Si el relato molesta es porque el autor reivindica que la lógica y el ser humano no se conocen aún, subrayando que "especialmente en el ámbito político"; estrato de la sociedad al que se dirigen las miradas de desprecio durante la narración.

En el prefacio hay referencias socioliterarias. Denuncia el escaso apoyo que el Paraguay ofrece a los escritores, que "no ganan lo suficiente y acaban trabajando en otra cosa" (p. VI). La degradación para un escritor paraguayo es tener que soportar, como le sucede, el comprar su propio libro en una librería, hecho que impide que surjan valores juveniles por falta de fondos e interés del público, cuando hay bastantes autores que podríamos considerar como "nuevos".

El tema de *La clase* está expreso en el prólogo: la violencia que rodea a la juventud. En él culpa a la sociedad que plantó la semilla del odio. Esa sociedad que crucificó a Jesucristo y que utiliza la silla eléctrica para asesinar en lugar de para iluminar viviendas. El argumento expresa la extraña "conversión" en seres sanguinarios, una suerte de zombis de ultratumba, de los alumnos jóvenes de un colegio por la sumisión al pensamiento de un profesor manipulador demoníaco.

El asesinato, la fornicación, la demencia, el macabro asesinato, el canibalismo, la brutalidad y la masacre colectiva van acrecentándose a medida que discurre el relato. Pero hay siempre un fondo crítico: se mata porque está en el ambiente; ambiente donde manipula un pensamiento individual –¿crítica inconsciente hacia el llamado "pensamiento único"?–. La frase que figura como epígrafe al inicio del relato es del mitificado Charles Manson, el jefe de una secta que asesinó a la conocida actriz Sharon Tate, esposa del director de cine Roman Polanski, a finales de los años sesenta: "Esos niños que vienen a ustedes, ésos son sus niños" (p. VII). Es la mejor manera de reunir la acusación directamente y subrayar el morbo terrorífico. El autor, por ello, se plantea el tipo de educación y de estímulos que se está impartiendo, y que se resume en la narración de una rebelión sobrenatural y caníbal de los jóvenes. Solamente unos pocas podrán salvarse de convertirse en unos más de los "rebeldes", por su valentía y habilidad, aunque también por la suerte que aparece en los momentos difíciles. En el fondo, todo es producto de una estrella que estalla después de que

un cometa se estrelle contra ella, lo que provocará un fenómeno desastroso para la humanidad. Los sucesos extraños nacieron de esa situación anormal. Sin embargo, el apocalipsis se presiente y el final abierto lo sugiere.

Gallarini arremete contra el predicador liberador del mundo actual, frente a la marginación que sufren los genios. Los detalles en que se reivindica la calidad del mundo urbano actual se suceden, aunque se critica el ambiente que se esparce en ese universo de las ciudades actuales, y la manipulación de conciencias que se ejerce continuamente desde los medios de comunicación sectarios como las propias sectas.

En lugar de la narración retrospectiva, Gallarini elige en *La clase* la linealidad del discurso temporal. Incluso en la parte final aparecen las horas en que se producen los acontecimientos. Esta linealidad es, en el fondo, una reivindicación de la ficción pura, libre de complejidades, y centrada en el acto de contar. El autor, además, es consciente de advertir indirectamente que se puede enjuiciar la sociedad actual sin caer en el panfleto político o sin abocar al lector hacia el aburrimiento. En el fondo, Gallarini sugiere la necesidad de la reflexión en la actualidad, ante un mundo vertiginoso del que no se conoce su destino.

Hemos valorado la influencia del lenguaje periodístico, del cine de terror y de la imagen del *cómic* en la obra de Francesco Gallarini Sienra. En el fondo, sus relatos son viñetas de *cómic* dispuestas como literatura. No son más que, en realidad, una serie de las formas de comunicación de la juventud actual y una parte del conjunto de sus gustos. Esa

reivindicación de lo juvenil y de la desmesura fantástica sostienen las narraciones de este joven autor, una de las principales promesas de la literatura paraguaya, y de quienes demuestran que con posibilidades de publicación para los autores jóvenes, tendríamos un elenco mucho más amplio en el Paraguay actual.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

5. LA NARRATIVA HISTÓRICA.

5.1. INTRODUCCIÓN. TENDENCIAS DE LA NUEVA NARRATIVA HISTÓRICA LATINOAMERICANA.

La nueva narrativa histórica hispanoamericana no atiende a un modelo estético único. La novela romántica de este subgénero se caracteriza por tener un único modelo estético plenamente convencional, y sin embargo en la actual concurren desde novelas con un alto nivel de historicidad como *Yo, el Supremo* de Augusto Roa Bastos, *El mar de las lentejas* de Antonio Benítez Rojo y *Noticias del Imperio* de Fernando del Paso, hasta otras en las que el autor da rienda suelta a su imaginación en gran medida como *Maluco* de Napoleón Baccino Ponce de León, o de forma tan hiperbólica que llegan a convertirse en novelas antihistóricas, como las de Abel Posse, *Daimón* y *Los perros del paraíso*. Sus autores tampoco se atienen a un estilo determinado, sino que en una misma novela pueden concurrir modalidades expresivas diferentes, como en *Terra Nostra* de Carlos Fuentes. Así, podemos hablar del carácter heterogéneo de la novela histórica hispanoamericana actual, en cuanto no atiende a un modo de narrar concreto, ni a un patrón inicial de un determinado escritor. Y todo ello sin olvidar la continua evolución del subgénero en Hispanoamérica.

Por otro lado, dentro la ruptura de modelos estéticos únicos, asistimos también a la quiebra de la "pureza" del género. En la novela romántica la historia se plantea junto a un conflicto amoroso novelesco, cuyo desarrollo exigía la presentación de un modelo literario sujeto a la definición del

subgénero histórico. En cambio, en la novela histórica actual universal, y en concreto en la hispanoamericana, la ruptura de los modelos estéticos únicos conlleva la ruptura de las características propias de un subgénero novelesco. Por ejemplo, *El nombre de la rosa* presenta un conflicto detectivesco como trama principal, por lo que se puede clasificar dentro de la novela policíaca; sin embargo, el marco y las digresiones históricas del narrador hacen que se pueda catalogar como histórica; y, además, en el argumento principal confluyen digresiones y reflexiones filosóficas, una historia amorosa, y peripecias propias de la novela de aventuras. Eco con su novela rompe la concepción única del género novelístico, de tal manera que descubre la posibilidad de realizar la simbiosis de sus subgéneros. Así, pues, no asistimos solamente a la ruptura de modelos estéticos únicos de un subgénero novelesco, sino también a la quiebra del concepto de subgénero en sí, como forma de novela sujeta a unas características primordiales que permiten incluirla en una tipología concreta. En definitiva, la novela histórica romántica, y por extensión la tradicional, tenía un modelo único prácticamente, mientras que en la novela actual se rompen los modelos estéticos únicos, caracterizándose así por su pluriestilismo y también por su pluritematismo.

Fernando Aínsa, Alexis Márquez y Seymour Menton fueron los primeros críticos en intentar una definición de las características de la nueva narrativa histórica latinoamericana. Aínsa advirtió que los escritores hispanoamericanos actuales parecen sentir la necesidad de irrumpir con profundidad en la historia americana, incorporando a la ficción el imaginario cultural individual y colectivo del

pasado, dentro del movimiento centrípeto de repliegue que busca la integración cultural de la "América profunda"[460]. El resultado de este interés ha sido la proliferación durante estos años de novelas históricas que recrean en la ficción determinados acontecimientos del pasado y del presente latinoamericano en todos los países del continente sin excepción, sin que por ello haya un único modelo estético de esta novela histórica.

Aínsa enumera diez características de la nueva narrativa histórica latinoamericana, mientras que Seymour Menton las limita a seis[461]. El crítico norteamericano ha definido la novela histórica como la que se sucede en un tiempo que el autor no ha vivido, como ya lo hizo Enrique Anderson Imbert, por lo que excluye algunas obras que en principio podrían ser clasificadas dentro de este subgénero como *La novela de Perón* de Tomás Eloy Martínez y *Temporada de Ángeles* de Lisandro Otero que sí incluye Aínsa, o *La pasión según Eva* de Abel Posse, y *Los cuatro reyes de la baraja* de Francisco Herrera Luque. Sin

---

[460]Fernando AÍNSA: "La Nueva Narrativa Histórica Hispanoamericana". *Les Cahiers de Criar*, Actes du Colloque de Rouen, Centre de Recherches D'études Ibériques et Ibéro-americaines, Université de Rouen, nº 11, 1991, pp. 13-22. Alexis Márquez esboza la misma idea, aunque no la sistematiza, en *Arturo Uslar Pietri y la nueva novela histórica hispanoamericana*, Caracas, Contraloría General de la República, 1986.

[461]Aínsa enumera las siguientes: 1) efectúa una relectura de la historia; 2) cuestiona mediante la literatura la legitimación de las versiones oficiales de la historia; 3) su multiplicidad de perspectivas asegura la imposibilidad de acceder a una sola verdad del acontecimiento histórico; 4) ha abolido la "distancia épica" de la novela histórica tradicional con lo que elimina la "alteridad del acontecimiento" inherente a la historia; 5) se distancia deliberadamente de la historiografía oficial, cuyos mitos fundacionales se han degradado, acercándose al acontecimiento real; 6) superpone tiempos históricos diferentes; 7) la historicidad del discurso ficcional puede ser textual y sus referentes documentarse con minuciosidad o, por el contrario, el texto ficcionado puede ser invención pura revestida de historicismo; 8) sus modalidades expresivas son muy diversas; 9) la escritura paródica es uno de sus rasgos que reflejan la relectura distanciada o acrónica de la historia; y 10) el manejo de arcaísmos deliberados y parodias con sentido del humor supone una mayor preocupación por el lenguaje.

Menton cita: 1) la subordinación de la reproducción mimética de cierto período histórico a la presentación de algunas ideas filosóficas difundidas en los cuentos de Borges, aplicables a todos los períodos del pasado, del presente y del futuro; 2) la distorsión consciente de la historia mediante omisiones, exageraciones y anacronismos; 3) la ficcionalización de personajes históricos, a diferencia de la fórmula de Walter Scott de protagonistas ficticios; 4) la metaficción o los comentarios del narrador sobre el proceso de creación; 5) la

embargo, estas novelas participan de bastantes características enunciadas por Aínsa y por Menton, y el simple hecho de que sean obras en las que el autor vivió en la época en que se localizan (no significa que conozca directamente los acontecimientos), no creemos que sea un motivo suficiente para no incluirlas dentro del subgénero de la nueva novela histórica hispanoamericana. En cuanto que el autor recrea el pasado, sea reciente o lejano, de forma distanciada, puede considerarse que se presenta como distante un suceso del presente reciente que se presenta. Es la perspectiva que adoptar el autor lo que distingue a una novela como histórica. Valga como ejemplo *La novela de Perón*. En ella, Tomás Eloy Martínez vivió durante la época en que se sitúa la acción, y sin embargo, el mismo Menton considera que es una novela histórica, porque el autor dispone los acontecimientos como si fueran históricos. Martínez narra como un historiador, pero, en cambio, el tratamiento de los sucesos que ofrece, es de ficción pura. En realidad, para que lo que el escritor ha vivido pueda ser argumento de novela histórica, deberá adoptar la perspectiva supuestamente objetiva del historiador, pero el lector sabe en todo momento que se encuentra ante una novela de ficción. El empleo de documentos reales, entrevistas, y la visión distanciada que supone el narrar el argumento como si fuese de un pasado lejano, distinguen la nueva novela histórica. Los procedimientos habituales en las novelas que Menton clasifica dentro de la nueva narrativa histórica son los mismos que los utilizados en las novelas que se narra el pasado que ha vivido el autor,

intertextualidad; y 6) los conceptos bajtinianos de lo dialógico, lo carnavalesco, la parodia y la heteroglosia. *La nueva novela histórica de la América Latina 1979-1992*, México, FCE, 1994.

quien los trata como lejanos, porque ya figuran en los manuales y anales de la historia. Basándonos en el criterio del crítico estadounidense, de *El Fiscal* de Augusto Roa Bastos tendríamos que considerar solamente como histórica la narración de la época de Solano López y los años siguientes, y no la del período de Stroessner. Sin embargo, creemos que Roa Bastos ofrece suficientes testimonios para que consideremos que la narración localizada temporalmente en esta época es una recreación de sus propias vivencias, que por ser del pasado, aunque sea el reciente, son ya históricas puesto que pertenecen a la memoria del hombre. Por otra parte, aplicando el criterio de Menton excluiríamos también *La novela de Perón* y *La pasión según Eva*, lo que resulta imposible de realizar porque el autor observa los acontecimientos históricos que narra con distancia temporal, y si nos olvidamos de la biografía del autor, y nos ceñimos al texto en sí, nunca podremos distinguir si esta novela ha sido escrita o no por un autor que ha vivido durante los años en que se localiza, por lo que la biografía del autor pierde importancia a la hora de definir el carácter histórico de una novela.

Otro aspecto que nos permite dudar de algunas apreciaciones de Menton atañe a la novela paraguaya que estudiamos en este trabajo. Dentro de las novelas históricas de tipo tradicional, incluye *Esa hierba que nunca muere* del escritor paraguayo Gilberto Ramírez Santacruz. El argumento de la novela esboza la decepción por el fracaso de la lucha guerrillera contra la dictadura de Stroessner, lucha extendida a lo largo de los años de su gobierno. Como demostraremos en el análisis de la obra, es una novela donde dominan las cuestiones

políticas paraguayas y la decepción del autor por la imposibilidad de victoria de la guerrilla en su país, es decir, la inutilidad de la violencia, fenómeno general en la literatura continental desde los años setenta, y en los países del Cono Sur desde el advenimiento de las dictaduras militares.

Aínsa cita que no existe un modelo estético único de este tipo de novela y que cada autor profundiza a su manera y con su propio estilo en cada época que trata, siendo su denominador común la relectura de la historia, sin especificar si es la pasada o la contemporánea. Creemos, con el crítico uruguayo, que lo que determina si se puede considerar una novela como perteneciente a la nueva novela histórica es que participe de una buena parte de las características que enuncia, independientemente de la época pasada que trate. Por esta razón, las novelas que narran acontecimientos históricos que han formado parte de la vida del autor se deben integrar dentro de este subgénero, siempre que haya una distancia temporal del narrador con el texto, y sin dejar de considerar como válidas las características que Menton anuncia, creemos que las que expuso Aínsa son perfectamente aceptables para analizar si una novela pertenece al ámbito del mismo. Umberto Eco ha estado acertado en la definición de lo histórico, y por extensión del límite de la novela histórica, "alguien intenta reconstruir lo que ha sucedido sin haber sido testigo directo de ello"[462], sin haber participado a los acontecimientos que narra, que la convertiría en una novela testimonial, política o autobiográfica.

[462]Umberto ECO: "Prólogo" de Jorge LOZANO: *El discurso histórico*, Madrid, Alianza, 1987, p. 13.

Menton ofrece una distinción entre las novelas históricas de carácter tradicional y las que pertenecen a la nueva narrativa histórica hispanoamericana en razón de si poseen en mayor o menor grado las seis características que enuncia. Sin embargo, creemos que esta distinción es arbitraria y subjetiva, y como él mismo advierte, en unos cuantos casos es debatible su propia categorización[463]. Algunas de las novelas que Menton considera tradicionales, como *La isla de Robinson* de Arturo Uslar Pietri, *Los pasos de López* de Jorge de Ibargüengoitia y *Temporada de ángeles*, Aínsa las incluye dentro del subgénero de la nueva narrativa histórica, lo que revela las dificultades que entraña hacer una distinción entre ambas, aunque podamos especificar, como más adelante vamos a comprobar, las características de la narrativa histórica actual.

El tratamiento que los autores dan al tiempo histórico que evoluciona hacia el tiempo mítico es una manifestación de la fuerza social, de la proyección que lo histórico tiene por medio del mito cuyo transmisor es el protagonista de las obras. *El Fiscal*, *El arpa y la sombra*, *La guerra del fin del mundo* o *Gringo Viejo* entre otros, son novelas de experiencias, de la observación de las propias vivencias ficcionalizadas en la propia historia. Ello es suficiente para incluir una novela en la clasificación del subgénero.

En suma, en la actualidad no resulta sencillo definir las características concretas de la nueva narrativa histórica, e incluso en ocasiones si una novela es histórica. En el caso de los *Caballero* de Guido Rodríguez Alcalá no tenemos este problema, pero es necesario analizar la novela desde las

[463]Seymour MENTON: *Op. cit.*, p. 15.

características de la nueva novela histórica actual, porque participa de buena parte de sus características.

5.2. EVOLUCIÓN DE LA NOVELA HISTÓRICA PARAGUAYA.

La historia ha sido desde el final de la Guerra de la Triple Alianza una materia que ha ocupado un primer plano en la cultura paraguaya, especialmente desde la labor de los hombres de la generación novecentista. En la preferencia de estos intelectuales, llegó a desplazar a la literatura, como demuestra el hecho de que los escritores de esta generación prefirieran cultivar el ensayo histórico teorizante y la polémica antes que la novela de ficción. La historia, pues, ha sido una preocupación y un tema de discusión perenne en el país, donde nunca se han tenido claros los límites entre ambas disciplinas, y se ha utilizado la historia en provecho de la política y de los partidos.

No obstante, en la evolución de la narrativa paraguaya hay cierta tradición por la materia histórica. El argentino Goycoechea Menéndez utilizó episodios históricos paraguayos como argumento de sus cuentos; Teresa Lamas recreó los años de la visita de Blasco Ibáñez al Paraguay y del golpe de Albino Jara, 1908 y 1909, en *Huerta de odios* y algunos sucesos del siglo XIX en sus *Tradiciones del hogar*; y Concepción Leyes escribió en 1957 su novela histórico-biográfica *Madame Lynch*, de carácter romántico. Posteriormente ha habido aproximaciones al género, casi siempre fallidas por el dominio del interés político y la visión idealizante de la misma, o simplemente crónicas históricas noveladas como las de Isidoro Calzada.

La tradición historiográfica paraguaya está muy lejos de ser una disciplina científica, salvo algunos autores que son una excepción. Los trabajos históricos son, más bien, aproximaciones personales subjetivas a un personaje o a unos acontecimientos concretos y se alejan de la concepción de la historia como una disciplina de investigación. Es notable la obsesión del pueblo paraguayo medio por la historia y de los dirigentes culturales por crear mitos del pasado, hechos que se observan en algunas obras de ficción, como *Crónica de una familia* de Ana Iris Chaves, donde el recuerdo de la Guerra de la Triple Alianza está siempre presente o *Don Inca* de Ercilia López de Blomberg. Sin embargo, después de muchos años de preponderancia del estudio histórico sobre la narración de ficción en Paraguay, desde la publicación de *Yo el Supremo* hay autores que han cultivado el subgénero, y desde una perspectiva desmitificadora como la de Roa Bastos. Los autores posteriores sienten que la historia puede ser objeto de la ficción en el plano de la literatura, y ya no en el político donde permanece el monolitismo de las opciones enfrentadas en defensa o en contra de un líder. El declive de Stroessner favorece la reinterpretación histórica porque desde ese momento los valores de fervor incondicional hacia personajes históricos como el mariscal López y Bernardino Caballero ya no son propiedad exclusiva del autoritarismo. Desde ese momento se puede examinar la historia como una sucesión de acontecimientos donde los héroes son hombres ante todo, a pesar de que permanece la censura mutua de los intelectuales que muestran sus preferencias por uno u otro personaje.

La falta de tradición en la investigación historiográfica científica permite la indagación en ella por medio de la ficción, lo que hace que sea difícil distinguir entre una obra literaria y un ensayo histórico. Es el caso de **Manuel Peña Villamil**, considerado a veces como novelista. Pero sus narraciones históricas no son literarias porque intentan reconstruir episodios pasados de personajes conocidos y reproducen impresiones del autor sobre los mismos, siempre con afán de veracidad histórica. Las narraciones de este autor no intentan aproximarse al campo de la ficción encuadrada en un marco del pasado, sino que profundizan en el personaje histórico y en los acontecimientos reproduciendo cartas y textos sin una finalidad estrictamente literaria. Por tanto, en las obras de Manuel Peña Villamil no hay intento de reconstruir una ficción en un marco histórico, sino de escribir en prosa los sucesos que realmente ocurrieron.

Solamente dos autores de la década de los ochenta se han incursionado en el género de la novela histórica, como historia de ficción inserta en el pasado, aunque evidentemente hayan de sostenerse alrededor de sucesos y personalidades reales: Juan Bautista Rivarola Matto y Guido Rodríguez Alcalá. Ya en los noventa se acercan a la novela histórica Hernáez, Carlos Colombino, Adriana Cardús, Marcelo Galli Romañach, Renée Ferrer y otros autores que tienen pendientes de publicar algunas obras.

Juan Bautista Rivarola Matto reinicia el camino de la novela histórica en Paraguay, siguiendo más un esquema tradicional que novedoso, algo arqueológico y galdosiano -sus obras presentan cierto paralelismo con los *Episodios Nacionales*

del autor español- en ocasiones, donde el protagonista es el personaje del pueblo paraguayo. Publica tres novelas históricas en total, *Diagonal de sangre*, *La isla sin mar* y *El santo de Guatambú* y un cuento largo, *San Lamuerte*. Deja de lado el acercamiento a los grandes personajes de la historia del país, la historia que predominaba hasta entonces, para aproximarse al modelo iniciado en la novela histórica romántica, donde los protagonistas son hombres medios y personajes del pueblo, al modo definido por Lukács. En cierta medida, sigue la forma del capítulo primero de *Hijo de Hombre* de Augusto Roa Bastos.

A diferencia de éste, Guido Rodríguez Alcalá continúa la vertiente de aproximación a los grandes personajes de la historia paraguaya, siguiendo el camino que inicia Roa Bastos en *Yo el Supremo*, en su vertiente desmitificadora. Este autor subvierte la visión oficial de la historia y los grandes prohombres paraguayos dejan de ser paradigmas de comportamiento humano como generalmente se había instituido por el poder, para convertirse en verdaderos hombres comunes que por el azar, la picaresca o la virtud innata para el ascenso político, se han convertido en dirigentes del país. La parodia de los héroes históricos, para desmitificarlos, el anacronismo, la ambigüedad, la relectura de los acontecimientos, en suma, son las características fundamentales de la nueva narrativa histórica universal que adopta Guido Rodríguez Alcalá en su obra.

Augusto Roa Bastos continúa en los noventa sus aproximaciones a la novela histórica en *Vigilia del Almirante*, y en buena parte de *El Fiscal* y *Madama Sui*. En estas obras Roa abunda en las características de la nueva narrativa, y

aprovecha los grandes acontecimientos para discurrir sobre la condición del ser humano, hasta llegar incluso a centrarse en reflexiones existenciales. Así, Roa continúa la andadura que inició con *Yo el Supremo*, de indagación en el pensamiento interior de los grandes personajes históricos y el efecto de los avatares del pasado en los hombres comunes.

Desde mitad de la década de los ochenta han proliferado los cuentos históricos inspirados en experiencias personales, como a finales del siglo pasado Adriano Matheu Aguiar había realizado en *Yatebó y otros relatos*. Osvaldo Jaeggli publica en 1987 *Cuentos de la Guerra del Chaco y de otro* tiempo, bastante desiguales en calidad. En 1988 Gilberto Ramírez Santacruz escribe el cuento titulado **El grito de Triana**, publicado en 1995 en *Relatorios*, que junto con la obra de Roa Bastos, son las únicas aproximaciones a la figura de Cristóbal Colón de autores paraguayos, recreadas desde la ficción. Faltan novelas históricas que se localicen en el mundo del Paraguay colonial y en su independencia, pero hay que reconocer que el subgénero está despertando aún en el país. En 1996 Luis Hernáez publica *Donde ladrón no llega*, una excelente narración ambientada en la época de la expulsión de los jesuitas, en 1767, que indica un punto de partida hacia la novela histórica de tema nacional de la época colonial.

Así, pues, la nueva novela histórica ha sido el subgénero más sincrónico en Paraguay; gracias a Augusto Roa Bastos y Guido Rodríguez Alcalá ha aparecido más o menos a la vez que en otros países latinoamericanos. Y continúa desarrollándose durante los años noventa: en 1997 se han publicado *De lo dulce*

y lo turbio de Esteban Cabañas[464], novela situada en el Paraguay de la conquista colonial; *Retrato de una familia* de Adriana Cardús, que posee la particularidad de no inspirarse en las historias paraguaya o hispanoamericana, sino en la inglesa del siglo XIX, país donde se ambienta; y *Facundo Meza y la guerra del Paraguay* de Marcelo Galli Romañach, una nueva incursión en el tema de la Guerra de la Triple Alianza. Otros autores están a punto de publicar nuevos trabajos: Renée Ferrer prepara una nueva novela histórica que se titula *Vagos sin tierra*, Guido Rodríguez Alcalá continúa investigando fuentes y documentos para una nueva obra sobre el dirigente uruguayo Artigas, y Maybell Lebrón escribe su primera novela, que trata sobre el personaje de Elisa Lynch, la esposa del mariscal López. Ello certifica que la novela histórica tiene buenas perspectivas de futuro en Paraguay.

[464]Pseudónimo del artista y poeta Carlos Colombino.

5.2.1 LA NOVELA HISTÓRICA DE JUAN BAUTISTA RIVAROLA MATTO.

Juan Bautista Rivarola Matto ha sido uno de los impulsores de la narrativa paraguaya actual. Publicó su primera novela en 1970. Su título es *Yvypóra* y se puede incluir en la corriente regionalista de la novela de la tierra, aunque en ella abunda las referencias a la política del momento en el contexto del mundo rural. La publica en su exilio bonaerense y en Asunción por primera vez en 1982 como "Libro paraguayo del mes" de su Editorial NAPA. El título en guaraní significa en español *el fantasma de la tierra*, lo que evoca de por sí al campesino sin tierra paraguayo. Rivarola, inspirándose en las luchas políticas de su país, revive el ambiente que conoció, el campo donde transcurrió su infancia y la ciudad donde nació, y por extensión su propia vida familiar. Así, *Yvypóra* es un intento de dar una visión más exacta de su país desde el exilio argentino.

La obra es una "novela de la tierra", como argumenta Hugo Rodríguez Alcalá[465]. Con certeza se advierte de su semejanza con las obras regionalistas de Rómulo Gallegos y por el recorrido de los personajes con *La vorágine*, de José Eustasio Rivera. Pero Rivarola Matto no desdeña incluir elementos folklóricos del mundo paraguayo para poner en relevancia el espíritu de la tradición cultural hispano-guaraní. No introduce el tema particularista paraguayo, como hacen Casaccia y Roa Bastos. Su visión del Paraguay carece del pesimismo del primero, y de la violencia truculenta de las obras del segundo, porque introduce

[465]Hugo RODRÍGUEZ ALCALÁ: "La narrativa paraguaya desde 1960 a 1970". En *La incógnita del Paraguay y otros ensayos*. Asunción, Editorial Arte Nuevo, 1987, pp. 48-75.

el humor para mostrar el temperamento hilarante del pueblo paraguayo, lo que aproxima el espíritu de la obra a la realidad. Sin embargo, nunca se evade de la crítica de la problemática social del país y de la denuncia. Rivarola Matto defiende la idea de que no es que la forma de reflejar a las gentes del país de Casaccia y Roa sea falsa, sino que transmiten los conflictos con una perspectiva crítica representativa y simbólica a la vez, pero no el verdadero espíritu subyacente en el comportamiento de sus compatriotas. Reproduce el tópico de que el paraguayo es capaz de burlarse de sí mismo y no vive solamente en la tragedia permanente, como se puede desprender de la lectura de las obras de aquéllos. Trata de adentrarse en el carácter del paraguayo, y al mismo tiempo mostrar de forma más completa sus tradiciones y las leyendas orales que circulan en el país.

Una de las preocupaciones temáticas de Rivarola Matto fue la de sustraer el Paraguay del aislamiento general. El personaje de Daniel reflexiona de la siguiente forma sobre la política y la situación del país:

> Mi consigna secreta es: "Muera la dictadura y toda su descendencia". Para que cuando muera, muera del todo. Que no resucite como Drácula. Para eso es necesario acabar con la gente interesada en arrancar la estaca del cadáver del monstruo. El Paraguay es un pozo, nosotros unos sapos que croamos al fondo, donde sólo raras veces llega un rayo de luz. Procuramos salir; es nuestro mérito histórico, aunque siempre resbalemos desde el borde del brocal.[466]

En la novela se respira optimismo: el hombre sufre, padece su situación social, pero no le atormenta la desesperanza. Como

[466] Juan Bautista RIVAROLA MATTO: *Yvypóra. El fantasma de la tierra*. Buenos Aires, Rueda Literaria, 1970, p. 186.

el paraguayo real, los personajes vencen las dificultades asumiéndolas con estoicismo, y logran disfrutar de la vida hasta la muerte, de la que son conscientes de su advenimiento. La vida es dura, el futuro próximo incierto, los conflictos permanentes, pero la fe en una vida futura mejor conduce a la esperanza de gozar de ella. Los personajes siempre vislumbran un horizonte feliz, aunque en la mayor parte de los casos no llegue, y esto ocurre en la realidad.

Sin embargo, no todo es felicidad. Hay un lamento por el traumatismo político e histórico que ha obligado a las gentes a encerrarse en un mundo de difícil escapatoria. Los personajes aluden a la proximidad de la Guerra de la Triple Alianza, a pesar de encontrarse ya lejos en el tiempo, porque en verdad sigue latente en el pensamiento individual y colectivo. La novela transcurre en 1945, pero este recuerdo está vivo en las mentalidades.

Hugo Rodríguez Alcalá comenta que mientras Roa y Casaccia tenían que reaccionar contra la literatura patriotera que ha predominado en el país durante medio siglo, esta tarea deja de corresponder a la generación de Rivarola Matto[467]. El personaje del viejo Rosendo es un veterano de la Guerra de la Triple Alianza, que peleó en las batallas de Ytororó y de Avay que evoca con exaltación y patriotismo esas escenas. Su discurso henchido de gloria no es crítico; el personaje es visto con simpatía por el narrador, y el maniqueísmo no forma parte del sentido de la novela. Rivarola Matto no tiene necesidad de impugnar el pasado, porque cree que su misión es la de ayudar

[467] *Op. cit*. p. 71.

al país a salir de su aislamiento y a superar la mentalidad provinciana.

El protagonista Miguelí, si puede decirse que un personaje predomina sobre el resto en una novela donde todos lo son en cierta medida, es el campesino desheredado de la tierra. El autor reivindica sus derechos, pero no descarga la culpa en las clases sociales altas, y evita caer en la tendenciosidad fácil del realismo socialista, limitándose a narrar una historia con fidelidad optando por el documentalismo, sin la omnisciencia que requiere una novela de tesis social. A la fotografía de la situación del campesino sin tierra paraguayo añade la indagación en los mitos y en el folklore tradicional popular. Por la narración discurren mitos paraguayos como el pombero, el cancionero guaraní, o las costumbres cotidianas. Este regionalismo prevalece en la novela, carente de un discurso universalista, pero no exenta de habilidad y naturalidad narrativas. En general, Rivarola Matto en todas sus obras trata de influir en el lector para que simpatice con la lengua guaraní y las costumbres paraguayas, y transmitir así su amor a ambas.

En sí, *Yvypóra* es una reflexión sobre el Paraguay. En el discurso de los personajes desfilan consideraciones e ideas sobre su situación como la siguiente reflexión de Sotelo:

> -¿No eres paraguayo?
>
> -Sí, es claro -gruñó, moviendo la cabeza y volviendo a mirar el reloj-. Mi patria es la misma que la tuya, este dichoso país donde tanto abundan los irresponsables... Pero, mucho más que el mapa, la bandera y otras yerbas, me interesa su gente, aunque sea incapaz de acudir puntualmente a una cita... En fin, quiero que las personas que

viven en el Paraguay, que trabajan la tierra y la defienden, sean los verdaderos dueños de la Patria.[468]

Basilio Gómez, el mariscador, es un personaje-tipo del hombre sin tierra y reflejo metonímico del pueblo mismo, que alaba la forma de ser y las costumbres del paraguayo, como la calidad de la bebida de la caña, pero no por fanatismo nacionalista, sino por amor a su mundo. El argumento de la novela se puede decir que es el descubrimiento de la tierra paraguaya y de sus gentes por Miguelí, y su recorrido y desplazamientos son un pretexto para realizar una prospección en la intrahistoria paraguaya -retomando la definición unamuniana-. En general, todos los personajes representan lo social desde su individualidad. En la novela desfila en definitiva todo un pueblo, con su duro existir y sus estériles contradicciones, en las que se mezclan el presente y el peso de la historia, entre las creencias ancestrales y la esperanza en el futuro.

El lenguaje popular es uno de los elementos más importantes que configuran la obra. Los refranes y las palabras en guaraní dan vigor al tema tratado, y constituyen además un medio de comunicar el "verdadero espíritu" que el autor cree que caracteriza al pueblo paraguayo; ese espíritu que le condujo a escribir una de las primeras narraciones en guaraní publicadas como libro, *De cuando Karaí Rei jugó a las escondidas*[469]. Las reflexiones sobre la lengua guaraní ocupan

---

[468] *Íbid*., p. 83.

[469] En julio de 1980 aparece en Asunción un libro clave en la obra de Juan Bautista Rivarola Matto escrito en guaraní titulado *Karaí rei oha'a ramo guare tuka'é kañy* o *De cuando karaí rey jugó a las escondidas* (Asunción, NAPA, 1980). Como hemos hecho significar anteriormente, marca el inicio de la editorial NAPA que él mismo dirigió, como demuestra el que figure como publicación sin numerar en la colección "Libro paraguayo del mes", y una de las primeras guaraní que el autor, firme defensor de esta lengua por ser considerada la más genuina expresión del ser paraguayo. Como hacemos referencia en el apartado dedicado al

algunos párrafos de los diálogos de la obra, su elemento narrativo sustancial:

> -Se "hachea" no se "jashea" y menos "por él". Eso es guaraní, aunque creas estar hablando en castellano. En cuanto a "empayenado", es un híbrido espantoso que habrás oído a algún correntino. Aprende a hablar con propiedad ambos idiomas y a usarlos en su lugar, como cuadra a un señor... ¿qué me decís?[470]

Algunas formas narrativas como el desdoblamiento de la voz del narrador se han encontrado en autores posteriores como Helio Vera:

> Negra bosta, negra hedionda, cara de bleque, lengua de sapo. Tiró al diablo las tortillas y siguió corriendo. Corriendo con toda el alma, los labios prietos, huyendo de su angustia y su desdén por el mundo. Nunca iba a volver a Casa Grande. Se iría al Chaco, en el fondo, para hacerse cacique de una tribu de moros.[471]

El desdoblamiento de la voz del narrador produce a veces otro desdoblamiento de las secuencias narrativas y párrafos. Pero la narración destaca por su frescura y dinamismo, a diferencia de otras novelas de la tierra como las de Gerardo Halley Mora, porque el narrador se limita a ser testigo y rellenar los huecos que deja la información ofrecida en los diálogos de los personajes. Lo importante para Rivarola Matto es la visión y la reivindicación de los hombres libres por medio de la expresión de sus particularidades. *Yvypóra* es una de las novelas paraguayas más destacadas del panorama narrativo

---

estudio de la narrativa en guaraní, se trata de una narración que reproduce una leyenda popular, recreación dentro de la corriente regionalista de *Yvypóra*. Originalmente, es un cuento para niños, pero, en realidad, Rivarola Matto se dirige a un público adulto, presentándole un discurso repleto de las connotaciones antimonárquicas y contra el autoritarismo, lo que es seguro que escondía una referencia política a la dictadura de Stroessner. El autor fue un firme defensor de la cultura guaraní, a la que miraba con una simpatía especial, y con esta obra pretendía iniciar la publicación de obras en esta lengua, hecho que confirma el que se dirigiera a Tadeo Zarratea para que publicara la primera novela en guaraní en su editorial.

[470] *Íbid.*, p. 17.

[471] *Íbid.*, p. 31.

de los años setenta, y significa el inicio de la creación narrativa de un autor que ha mostrado su condición de novelista desde su primera producción, algo difícil de encontrar en el país.

San Lamuerte.[472]

En 1985, Juan Bautista Rivarola Matto gana el primer premio del Premio Gabriel Casaccia de narrativa que concedía la Fundación de la Candelaria, destinada a promover el desarrollo cultural, social y económico de la ciudad de Areguá, con su novela corta *San Lamuerte*. El jurado integrado por los escritores Carlos Villagra Marsal, José Luis Appleyard y Francisco Pérez-Maricevich, valoró en ella su "excelente desarrollo del conflicto interior y las opciones vitales del protagonista, la fuerza y el interés del discurso lineal, el acabado conocimiento, explícito en el relato, de peculiaridades lingüísticas del castellano paraguayo, la lograda recreación de una época y un medio poco frecuentados por nuestra narrativa y, finalmente, por los referentes textuales abiertos en el final impensado"[473].

La narración destaca por la valoración de la historia como la suma de acontecimientos vividos por los hombres anónimos del pueblo, sea cual sea la clase social a la que pertenezcan. *San Lamuerte* es una novela corta de sesenta y ocho páginas, escrita en 1985, y narrada en primera persona, la primera vez que Rivarola Matto emplea esta voz en una narración. El escenario es una estancia del departamento de Misiones y el tiempo de la historia transcurre durante y después de la revolución

---

[472]Juan Bautista RIVAROLA MATTO / Renée FERRER DE ARRÉLLAGA: *San Lamuerte / La colección de relojes*: Premio Gabriel Casaccia 1985. Areguá, Fundación de la Candelaria, 1986.

paraguaya acaudillada por Chirife en 1922. Ésta es una de las primeras narraciones paraguayas que se localizan en esta época. Un hombre que hereda una estancia, después de haber huido a Europa durante la revolución, se enfrenta a todo tipo de problemas desde que accede a convertirse en propietario. La región se llena de cuatreros y ex-combatientes exaltados con armas después del conflicto, lo que le obliga a defender sus propiedades y sus rebaños empleando incluso la violencia. Finalmente, se ve envuelto en un conflicto con otro estanciero que manda robar ganado para realizar contrabando en Argentina y obtener pingües beneficios económicos. Mata al sobrino del estanciero porque es el ladrón, pero es apresado hasta que logra la libertad por la habilidad de su abogado Honorio Sosa, antiguo prometido de su hermana, enferma del mal de Hansen.

Pero bajo esta narración principal se esconde el mito y la leyenda. El protagonista aloja a unos carpincheros para defender mejor su estancia. El personaje de Bienvenido Arce, su criado principal de la estancia, es el transmisor de la leyenda que cubre a los carpincheros, adoradores de San Lamuerte y seres extraños de costumbres inusuales y misteriosas. Inadvertidamente, la permanencia de los carpincheros en la estancia produce la incorporación de la lepra, de la que es víctima el protagonista en el final abierto del relato.

El discurso es una confesión retrospectiva. Sin embargo, pequeñas digresiones y referencias costumbristas rompen su linealidad. Hay alusiones a la guerra del mariscal López y a las subastas de tierras públicas del gobierno de Bernardino Caballero. Pero lo que destaca es el conocimiento que tiene el

---

[473] *Íbid.*, p. 91.

autor de los carpincheros y de las formas de vida rurales del sur del país. También reflexiona el narrador sobre el país en varias ocasiones, como cuando cita que "el paraguayo es hombre de tomar partido" aunque "a veces lo hace irracionalmente, pero siempre por su voluntad y elección"[474]. Los personajes tienen apodos en guaraní y el narrador reincide en mostrar el habla de los paraguayos, cuando introduce en negrita términos que se pronuncian incorrectamente como *estrambólicos* (sic) y *desajuciadas* (sic). Mitos y localismo se convierten en el sustrato de una narración que destaca por el interés de su argumento. Juan Bautista Rivarola Matto construye en *San Lamuerte* su más perfecta creación narrativa.

Diagonal de sangre.[475]

En 1986 se publica una extensa novela del autor, *Diagonal de sangre*, que inicia una trilogía sobre la historia paraguaya, completada en las dos siguientes novelas. Juan Bautista Rivarola Matto comenzó a escribirla en 1982 y la terminó en el año de su publicación. Su extensión, la cantidad de fuentes y de datos históricos incluidos, y la armazón histórica del discurso narrativo, justifican la morosidad de la composición. Es importante advertir que esta obra es la última que publicó la editorial NAPA en su colección "Libro paraguayo del mes", antes de su desaparición por problemas económicos.

En principio hay que preguntarse si *Diagonal de sangre* es una novela histórica o un ensayo histórico novelado. El mismo Rivarola Matto incluye en la primera página de la obra la advertencia de que "no es ésta una novela histórica sino una

---

[474] *Íbid*., p. 25.
[475] Juan Bautista RIVAROLA MATTO: *Diagonal de sangre*. Asunción, NAPA, 1986.

novela de la Historia". El peso de la tradición histórica en el Paraguay no permite el desarrollo de la libertad que supone reficcionalizar esta materia como se hace actualmente. Por otra parte, la distinción entre novela y ensayo histórico no se entendía en el Paraguay de mediados de los años ochenta, e incluso actualmente no se acepta que una novela pueda despegarse del referente histórico dado de antemano. La novela histórica es un género que presenta unas dificultades peculiares para el autor: siempre será criticado por lo que diga en el discurso, sea por una corriente o por la contraria, pero será más denostado aún cuando el texto denote claramente un predominio de la ficción sobre la historia y será anatematizado cuando destruya los mitos históricos, como le ocurrió a Guido Rodríguez Alcalá cuando publicó *Caballero* en el mismo año de 1986.

Sin embargo, *Diagonal de sangre* no tuvo excesivas críticas adversas. El motivo es explicable: el peculiar estilo histórico ecléctico de Juan Bautista Rivarola Matto, que no toma una postura clara a favor de ningún personaje, pero tampoco en su contra, le permitió aliviar el peso de la crítica, lo que no consiguió Guido Rodríguez Alcalá por haber relacionado el pasado con la situación presente.

Hay una pretensión de objetividad en Rivarola Matto, lo que sumado a la detallada sucesión de datos, a la reconstrucción arqueológica de los hechos y a la variedad de testimonios utilizados, acerca *Diagonal de sangre* al ensayo histórico. La presunta objetividad de la novela hace que tenga características de la novela histórica tradicional que surgió después de la romántica. Rivarola trata la historia como una

recolección de sucesos interesantes del pasado, convirtiéndola en una acumulación de anécdotas más o menos exóticas, y con la forma episódica propia del realismo y del naturalismo de la novela histórica decimonónica de Conrad Ferdinand Meyer, de quien le inspira la valoración de la fuerza como abstracta ideología y la misión místico-fatalista de los "grandes hombres" -aunque Rivarola concede una importancia determinante al pueblo que Meyer ignora—, o la de Ricarda Huch, por el tono semiensayístico empleado en determinados pasajes de la narración.

Los personajes y los acontecimientos tienen un referente real histórico: la Guerra de la Triple Alianza. Pero el tono de la obra alterna entre lo novelístico y lo ensayístico. Hay fidelidad histórica y necesidad de retratar una época. Sin embargo, la historia ha dejado numerosos huecos que Rivarola llena con la ficción novelesca. El narrador trata de no intervenir en las escenas, aunque a veces haga algunos comentarios no excesivamente críticos, sino sugerentes. La pretensión de objetivismo se encuentra en el espíritu de la novela, pero el autor es consciente de que es algo imposible de conseguir totalmente, como se puede comprobar en los manuales de historia paraguaya. El tono empleado es ensayístico porque hay pretensión de relatar con fidelidad la historia y todo lo que pueda parecer irreal es perfectamente asumible en el mundo paraguayo. Por esta razón, es acertada la definición del texto que ofrece el autor al principio de la obra como "novela de la historia".

La novela histórica es aquella en que los sucesos específicos extraídos de la historia determinan o influyen en

el desarrollo del argumento y le proporcionan gran parte del trasfondo. Georg Lukács se refiere a la similitud entre los procedimientos de las novelas históricas y las realistas decimonónicas[476]. *Diagonal de sangre* participa de estas dos características de la novela histórica tradicional. Por otra parte, el autor no tiene intención de cientificismo historiográfico, de ahí que se limite a contar los acontecimientos que él se encuentra seguro de que ocurrieron, con subjetividad, pero pretendiendo ser objetivo en la forma. La novela se inspira en un completo trabajo de investigación, lo que se observa en la profusión de datos y de descripciones de episodios. A pesar del elevado ánimo historicista, la ficción no queda sometida al rigor del dato histórico. Por esta razón, *Diagonal de sangre* es una novela de la historia contada de forma tradicional. Documentalismo, explícito en la minuciosidad con la que se exponen los episodios de la contienda, y perspectivismo, que se observa sobre todo en las diferentes opiniones que exponen los militares sobre la forma de actuar en una batalla, son otras dos características de esta novela, por su pretensión en la exactitud y en la amplitud de datos y testimonios de los acontecimientos, y por la aparición de un gran número de personajes que ofrecen su distinta participación en unos acontecimientos vividos.

Sin embargo, con esta obra se puede decir que se consolida la narrativa histórica moderna en Paraguay, cuyo gran estandarte internacional había sido *Yo el Supremo* de Roa Bastos, ya que anteriormente, e incluso en la actualidad, se considera la historia como una ciencia sacralizada y ritual,

---

[476] Georgy LUKÁCS: *La novela histórica*, Barcelona, Grijalbo, 1976, p. 206-207.

imposible de ser tomada como ficción, lo que entra en contradicción con el exceso de ficción que tiene la pretendida historiografía científica paraguaya. Si *Hijo de Hombre* significa la entrada de la intrahistoria en la novela del país, y *Yo el Supremo* la apertura a la desmitificación dialógica del personaje histórico, *Diagonal de sangre* es la entrada de la novela en la historia, no para desmitificarla ni para cuestionarla, sino como hecho literario que ofrece la posibilidad de presentar la historia como materia poética sin alterar su sentido ni su cientificidad. Posteriormente, Guido Rodríguez Alcalá retomará la materia histórica y bajo una forma presuntamente objetiva cuestionará los mitos históricos paraguayos para poner en evidencia el presente nacional, lo que no es la pretensión de Juan Bautista Rivarola Matto.

Diagonal de sangre comienza con una serie de citas del *Prometeo* de Goethe, del *Clamor de los mby'a guaraníes* y se incluye un fragmento del cuento **El veterano** de *El dolor paraguayo* de Rafael Barrett, que certifican el mestizaje paraguayo centrado en el sufrimiento del personaje de Barrett. Está dividida en tres partes y un epílogo unidas por las peripecias del mayor norteamericano James Manlove, veterano sudista de la Guerra de Secesión, que concibió la idea de armar en los Estados Unidos una flota de corsarios de bandera paraguaya, y viajó al Paraguay para solicitar patente de corso al mariscal López. Sus escenarios son diversos: París, Londres, Maryland, Washington, Nueva York, México, el Lejano Oriente, además de Uruguay, Argentina, Brasil y Paraguay. Las secuencias discurren entre la ciudad y los campos de batalla, aldeas y campamentos. Manlove es el hilo conductor del relato, pero no

aparece como un verdadero protagonista: la sucesión de personajes hace que la novela sea polifónica y todos queden como un verdadero coro que deja a la historia como verdadera protagonista del relato.

La narración de acontecimientos no sigue un orden lineal. Las digresiones interrumpen el discurso, y las intervenciones del narrador obligan a rectificar la dirección temporal del texto. El título de *Diagonal de sangre* hace referencia a la denominación de la línea imaginaria que describe la retirada del mariscal López desde el Cuadrilátero hasta Cerro Corá.

Rivarola Matto considera la Guerra de la Triple Alianza como la primera guerra total de la historia contemporánea, suscribiendo la idea del especialista suizo en temas militares Jürg Meister. Manlove es testigo de las atrocidades de la contienda y asiste a la heroica resistencia de un pueblo aislado sin recursos materiales para subsistir. Pero el conjunto de la obra es un cuadro en cuyo trasfondo se insinúan las tramas económicas, sociales e ideológicas que condicionan la tragedia de la guerra, y la incomprensión racional de su desarrollo. La principal labor de Rivarola es la indagación imparcial y positiva en busca de una verdad tergiversada hasta entonces por la historiografía oficial paraguaya. El autor se sitúa frente a los lopistas y a los antilopistas para desmentir los argumentos de ambos. Para él López no es un héroe tan grandioso ni un demente, sino un personaje peculiar que no se puede encuadrar en una tipología común. Ante estas posibilidades de elección, Rivarola de sitúa en una posición ecléctica, en la que no toma partido porque su pretensión es la de búsqueda de objetividad. López tiene rasgos de héroe épico:

busca la independencia del Paraguay y se empeña en mantenerlo libre de influencias imperialistas, británicas o de los países vecinos. Pero también le falta la habilidad política necesaria para solucionar de forma beneficiosa el conflicto cuando tiene la oportunidad de conseguirlo, porque se ve presa de su propia megalomanía dictatorial. Sin embargo el objetivismo se pierde por necesidad: el subjetivismo convierte algunos pasajes bajo esa apariencia de objetivismo en ficción pura, sobre todo en la tercera parte, cuando el mariscal López es analizado desde una perspectiva humana y no como gobernante, o cuando valora la obra de Lucio V. Mansilla *Una excursión a los indios ranqueles*, un ilustre viajero argentino de las zonas rurales del país.

Rivarola Matto pone en entredicho el positivismo de la mentalidad europea y su desprecio a todo lo que considera inferior, como son las "republiquetas americanas semibárbaras, brotadas como cizaña de las ruinas del gran imperio colonial español" (p. 15), que contrasta con la idea de Arcadia moderna que tienen los que han vivido en el Paraguay. El autor resume la falsedad de las creencias de América que históricamente han tenido los europeos como la teoría de Sarmiento: lugar de barbarie pero en otras épocas el paraíso. América, según Rivarola, está lejos de esta simplificación europeísta, y es un continente complejo donde abundan las contradicciones, pero que tiene su propia identidad solamente perceptible cuando se ha vivido allí. Para un europeo, Asunción es "una miserable aldea con pretensiones de ciudad capital" (p. 29).

La primera parte de la novela se localiza en los años de gobierno de Carlos Antonio López, el padre del mariscal y en la narración de la actitud de los gobiernos y de personalidades

extranjeras al comienzo de la contienda, así como la valoración del mariscal López. La segunda parte comprende la llegada de Manlove al Paraguay hasta el momento en que la guerra está perdida para el Paraguay, mientras que la tercera es la evolución del final de la guerra desde la entrada de los aliados en Asunción. La novela tiene un epílogo en el que se narra el desenlace de Manlove, acusado también de conspiración, supuestamente muerto pero sin que exista certeza absoluta de su final.

En las palabras del negociante británico Lord Stapleton en América (había realizado negocios en el México de Maximiliano), Rivarola cuenta que "ejerció un poder absoluto pero no tiránico, consciente tal vez de que la complacencia hubiera sido un suicidio" (p. 16). López ya es visto como un romántico en la corte francesa, porque cuenta historias románticas de amor situadas en países exóticos. Sin embargo, cuando tenía perdida la guerra veía traidores por todas partes y se equivocó al continuarla y sacrificar a su pueblo, y Washburn lo ve como un Pericles americano. La mentalidad de López va degradándose: su demencia no es genética, sino que surge por causa del mal uso del poder y de sus obsesiones políticas. El proceso de San Fernando a los que le contradecían es una de las consecuencias de su degradación. Las consecuencias de la guerra que narra Rivarola es la mejor manera de demostrar su irracionalidad y la sumisión del pueblo a su *karaí*:

> El pueblo, sumiso y obediente hasta el martirio, le seguirá hasta el fin. Una propaganda organizada, hábil, machacona, ha metido en la dura mollera de los rústicos ignorantes la idea de que la derrota significará para ellos la humillación, el despojo de las tierras, la esclavitud personal; y el desmembramiento del país, la pérdida de la

sagrada independencia que les ha hecho dueños de su patria y les ha dado dignidad.[477]

El narrador opta a veces por el tono nacionalista, como cuando cita irónicamente la consideración del Paraguay como país insignificante que tenían las naciones vecinas. Contrasta con el desfile de personajes extranjeros por el Paraguay de aquellos años. La evolución de la guerra, para Rivarola, no hace sino demostrar también la falsedad de esta idea.

Por la novela desfila una amplia cantidad de personajes históricos, interminable de relacionar. Estos personajes ofrecen un cuadro perspectivista de lo ocurrido que no figura en los titulares de los textos históricos. Así, las tropas de la Triple Alianza no pueden poner fin a la guerra por su endeudamiento, al que les someten los especuladores financieros como Lord Stapleton. Éste es el único personaje que contradice la opinión generalizada de que la guerra será corta y el triunfo de los aliados es evidente porque conoce los entresijos e intereses financieros internacionales que ha movido. La obra no alude al interés de Gran Bretaña por el Paraguay para facilitar su comercio internacional, como lo hicieron los historiadores lopistas y nacionalistas. Las grandes potencias internacionales coloniales y capitalistas, Francia, Gran Bretaña y los Estados Unidos tienen un interés comercial en la guerra, nunca territorial, como trata de demostrar Rivarola con la referencia al gobierno de Maximiliano en México. El protagonismo de las potencias coloniales en la guerra es destacado por el narrador: hay demasiados intereses y pugnas económicas, pero además la participación en los negocios del

[477] *Íbid.*, p. 272.

Paraguay corresponde al capitalismo occidental. El conflicto se internacionalizó, aunque no hubiese una participación directa en la guerra, pero las opiniones a favor o en contra de la Triple Alianza fueron titulares de periódicos. El narrador llega a comentar que Domingo Faustino Sarmiento sugirió al presidente Bartolomé Mitre que tenían la opinión pública internacional en contra de la Alianza, y los diarios norteamericanos advierten que López es un obstáculo para toda empresa.

En la novela destaca la diversidad y amplitud del número de fuentes históricas utilizadas, de las que se transcriben episodios completos de las mismas. Rivarola Matto utiliza ideas, reflexiones y citas literales de Juan Bautista Alberdi, de Juan Crisóstomo Centurión, José Federico Masterman, Bartolomé Mitre, Francisco Isidoro Resquín, Gregorio Benites, Juan Silvano Godoy, Faustino Benítez, José María da Silva Paranhos, José Sienra Carranza, la destinada Dorotea Duprat de Laserre, Ramón J. Cárcano, Pedro Fernández, Richard Burton, James Butler Bowlin y otros. Incluso cita frases, escritos y proclamas de los mismos protagonistas como Francisco Solano López, Fidel Maíz y Elisa Lynch, y sobre todo *The story of Paraguay* de Charles Ames Washburn[478]. La autoridad que infieren estos textos le permite a Rivarola demostrar la veracidad de lo narrado. También se comentan acontecimientos subliminales de la historia central, como la creación de la obra pictórica *La Magdalena* de Guido Boggiani, retrato que según la metafórica leyenda, muestra la imagen de la patria escarnecida, poblada entonces por fantasmas vivos que no se distinguían de los

muertos. La variedad de personajes reales utilizados como fuente histórica se corresponde con la diversidad de tipos de fuentes genéricas: no solamente son obras de creación personal, sino también informes políticos confidenciales, cantares populares, informes de agencias de detectives incluso, titulares de periódicos nacionales y extranjeros, sentencias de tribunales y cartas diversas.

La vida que discurre en el Paraguay de la contienda parece la de un país europeo en guerra, por la gran cantidad de personajes europeos y norteamericanos que aparecen a lo largo de la narración. La mentalidad positivista voraz europeísta se enfrenta a del particularismo paraguayo, que por su idiosincrasia no puede aceptar la lógica de los europeos. El pueblo queda como protagonista subterráneo de la historia que diseñan los grandes personajes; participa en ella en primer plano, pero las grandes decisiones corresponden a quienes figuran en los manuales editados en el futuro. Así, en *Diagonal de sangre* predomina el intento de reconstruir de forma arqueológica la historia para darle una interpretación casi ensayística.

Por otra parte, el autor incluye referencias al comentario crítico de las fuentes empleadas, como la cita del profesor Raúl Amaral sobre la auténtica paternidad del doctor Faustino Benítez. La especulación histórica se convierte en motivo del discurso y la intertextualidad con las fuentes establecidas es el medio de adentrarse en la indagación del pasado.

La historia de James Manlove es cierta: la cita Washburn en sus memorias; pero se completa con episodios de ficción como

---

[478]Charles Ames WASHBURN: *The story of Paraguay*. Boston, s.e., 1871, 2 vol.

el de los numerosos intentos de crear una legión paraguaya de piratas. Sin embargo hay un predominio de lo histórico, no sin que se valoren estos acontecimientos por el narrador. Así, éste se adentra en acontecimientos posteriores, como en el momento en que Manlove encuentra a un niño que resulta ser Emilio Aceval, quien años más tarde será presidente del Paraguay y uno de los mayores impulsores de la reconstrucción del país después de la contienda.

A veces el narrador objetivo rebate las fuentes que él mismo utiliza y las completa. En el capítulo cuarto de la primera parte señala que "la Historia no registra que Cándido Bareiro hubiese hecho absolutamente nada mientras fue Encargado de Negocios, aunque después se revelara político activo, maniobrero y audaz. Llegó a la primera magistratura de un Paraguay devastado por la guerra y escarnecido por la derrota" (p. 36) y en el séptimo cita que Juan Crisóstomo Centurión no cita en sus *Memorias* un acontecimiento sobre Juan Bautista Del Valle que contó muchas veces (p. 54). También rebate la visión heroica de los acontecimientos de las revistas de campaña *El Semanario* y *Cabichu'i* y las ideas de Natalicio Talavera, el poeta oficial de la guerra, sobre todo las que tenían la intención de levantar la moral de los combatientes paraguayos, "el ejército paraguayo ha disminuido en cantidad pero mejorado en calidad" (p. 282). Rivarola trata de mostrar la continuidad de la historia, sin detenerse en el período que ocupa el centro del relato, y divaga acerca de los sucesos anteriores y posteriores al mismo. Por otra parte, el narrador se detiene en la explicación de los hechos políticos y de los militares, con escuetos datos completos que aunque dificultan el dinamismo de

la narración, aportan la objetividad que Rivarola Matto pretende.

La historia sirve también para que el autor introduzca numerosos detalles localistas y populares, hecho que caracteriza el conjunto de su obra. No se eluden las explicaciones de fauna y flora locales, como el búho que en guaraní se llama *uro* (p. 29), a poblaciones como los *paguaguá* (p. 28), alimentos como el "delicioso pan de almidón de mandioca que llaman *chipâ* (p. 141), leyendas autóctonas como la del *ñandú-guasú* (p. 142) y la del *Mayomalo'u* (p. 231), o referencias a particularidades como la utilización de la palabra guaraní *pombero* para denominar a los espías de guerra del ejército de López. Sin embargo no predomina el localismo, porque el costumbrismo se extiende a la valoración de países y ciudades extranjeras como Nueva York y Buenos Aires, y comentarios sobre el desprecio del porteño al provinciano argentino, con la evaluación del carácter de ambos. Hay una sutil simbiosis de particularismo paraguayo y cosmopolitismo. Pero lo cierto es que abundan las descripciones topográficas extensas, de las que destacan las de las zonas donde transcurrió la guerra. También hay referencias a la climatología calurosa de Paraguay y al guaraní como instrumento lingüístico de identificación nacional, empleado en la obra en numerosas escenas como hecho diferencial de lo estrictamente paraguayo:

> Como todo paraguayo tiene el guaraní en el subconsciente, y cuando le salta el indio no hay modo de pararlo.[479]

---

[479] *Íbid.*, p. 272.

Las descripciones están acompañadas del punto de vista del narrador omnisciente que ofrece su visión de los lugares y personajes. Al mariscal López lo define como "déspota hidrópico, increíblemente obeso, de cara alunada y cráneo puntiagudo, que escondía bajo chisteras de tamaño descomunal" (p. 29). De Elisa Lynch cita que "vivía como favorita del serrallo del general Solano López, un ridículo sultán de casaca y entorchados" (p. 29). En otras ocasiones la ironía se presenta de diversas formas como en la satirización del apellido sin vocales del príncipe polaco Kzntmkrzwk, encargado de rescatar a Madame Lynch para devolverla a Europa, a la ridícula imitación de las costumbres y usos franceses que impuso Solano López, representada sobre todo en la copia del uniforme de dragón napoleónico que impone al ejército y en los monumentos que ordena construir en Asunción, o la actitud en Paraguay del empresario norteamericano Edward A. Hopkins, del que el narrador comenta que no sorprendería que Mark Twain lo hubiese tomado como modelo de *Un yanqui en la corte del rey Arturo*, para justificar las diferencias de todo tipo que existen entre los Estados Unidos y Paraguay, y su cambio de opinión sobre López, anteriormente un sabio patriarca y después una personificación de Satanás.

La ironía también es una forma de poner en evidencia la forma de gobernar de Solano López y la mentalidad de la época:

> Se incorpora al ejército todo paraguayo, cualquiera que sea su edad, que sea capaz de desenvainar un sable de caballería de un tirón, pero no así los delincuentes: no se confía la defensa de la patria a personas indignas. Ser soldado es un honor.[480]

[480] *Íbid.*, p. 277.

En suma, estamos ante la primera novela histórica escrita por un autor paraguayo después de *Yo el Supremo* que, dentro del esquema de la novela tradicional realista, recupera la visión reconstructora del subgénero a la literatura nacional. *Diagonal de sangre* es la obra que demuestra el inicio de la expansión del subgénero durante los años ochenta, continuada por José María Rivarola Matto en sus siguientes novelas. Sin embargo, mientras que Roa presenta una estructura compleja en *Yo el Supremo*, Rivarola Matto traza una historia siguiendo los acontecimientos con pretensión de fidelidad lo más absoluta posible, sin excesiva preocupación por la forma, para ofrecer el contenido en relieve, para que sus ideas sobre la historia lleguen a un público amplio y con menos cultura.

La isla sin mar.[481]

En la siguiente novela, *La isla sin mar*, publicada en 1987, Rivarola Matto discute la forma que tiene Roa Bastos de escribir la historia, y algunas ideas que expuso en *Yo el Supremo*. No debemos de olvidar que ambos mantuvieron una ardua polémica, como hemos visto anteriormente, sobre la existencia de la narrativa en Paraguay, y que su amistad no era muy cordial, precisamente por las opiniones que Roa Bastos había revelado. Parodiando a Roa, Rivarola emplea la figura de un amanuense como ordenador y transmisor textual que es el personaje de José-Antonio Lara, como se revela en el capítulo "Del cuaderno de tapas liberales" en la segunda parte, donde él mismo autentifica su oficio de poeta, y no el de soldado o militante que pretenda favorecer con su narración histórica algunos intereses políticos. El amanuense de *La isla sin mar*

encuentra un manuscrito, retomando el recurso cervantino del manuscrito encontrado, y a partir de él desarrolla la historia novelada, rellenando las lagunas desconcertantes. Pero, a su vez, existe otro narrador que revela y ordena el manuscrito del amanuense, como se revela en el capítulo titulado "La gran huelga" En la "Nota final del amanuense", Rivarola establece una poética personal sobre el género histórico:

> He dicho y repetido que conozco o creo reconocer a algunos de los protagonistas de este libro. Ambientes y circunstancias lo vinculan al tiempo en que yo también vivía. Es ésta empero una virtualidad del arte cuyo mérito, instinto, no me pertenece. Más que profetas, los artistas son fisgones; temerarios espías de una comedia cósmica negada a la contemplación de los mortales; **pyragüé**[482] al servicio de los hombres, a quienes revelan su condición de marionetas.[483]

El amanuense señala que el autor del texto original creía que era de historia, pero no de la historia como fue, sino como debió de haber sido, con lo que Rivarola impugna el concepto absoluto de verdad histórica, asumiendo el postulado borgiano que aparece en **Pierre Menard, autor del Quijote**, de que la historia no es lo que ocurrió sino lo que juzgamos que ocurrió. Así, la relatividad y el subjetivismo de la historia que el autor denuncia hace que su obra quede en un intento novelesco de escribir una parte de la historia paraguaya.

Desde los primeros párrafos, el amanuense introduce sus reflexiones sobre el manuscrito encontrado, comenzando por una descripción del aspecto del cuaderno de tapas negras y papel cuadriculado donde se narra la historia. Sin embargo, la labor del amanuense no será una simple reproducción de lo escrito en

---

[481] Juan Bautista RIVAROLA MATTO: *La isla sin mar*. Asunción, Arte Nuevo, 1987.
[482] Sobre *pyragüé* ver nota 374.

el original, sino una recreación de las ideas que en él se encuentran, en primer lugar por los huecos históricos que presenta, y en segundo porque está repleto de frases breves, inconexas y llenas de abreviaturas. El amanuense advierte en su reflexión que no existe si no encuentra el manuscrito original, lo que revela la defensa que el autor hace de la indagación histórica por medio de la novela. Tampoco éste será el único medio de expresión de la indagación histórica; el "Cuaderno de Tapas Liberales" que emplea José-Antonio Lara es el medio que tiene de escribir sus reflexiones sobre la violencia de la historia paraguaya, cuaderno cuyo nombre es un émulo del *Cuaderno de tapas azules* del *Adán Buenosaires* de Leopoldo Marechal, como el mismo narrador indica en la obra (p.410).

En el mismo sentido, el autor incluye una nota inicial en la que advierte que toda semejanza entre los acontecimientos narrados y los acaecidos en la realidad, y los personajes, es puramente casual, y añade una frase con la que desafía a la sociedad paraguaya, en la que literalmente señala que "si a alguno le sienta el sayo, que lo vista". Sin embargo, pronto advertimos que lo contado es la realidad histórica de esa "isla sin mar" que es Paraguay, la isla rodeada de tierra por todas partes como advirtió Josefina Pla, idea que refleja a la perfección el aislamiento internacional en que vive el país en todos los ámbitos.

De esta forma, el dialogismo es la técnica que emplea Rivarola Matto en la novela. Para ello, el amanuense establece un constante diálogo reflexivo entre el libro que encuentra, su interpretación y su oficio de escritor. Sin embargo, el recurso

---

[483] *Íbid.*, p. 485.

utilizado por primera vez en la literatura paraguaya por Roa Bastos en *Yo el Supremo*, no presenta tantas complicaciones como en la obra de Roa, lo que es otra forma con la que Rivarola cuestiona la forma de novelar la historia que realiza Roa, porque para aquél la complejidad aleja al texto de una posible revisión de la historia que pueda acercarse al lector. La técnica dialógica tiene un sentido más puro y menos complejo, y para ello intercala directamente en la narración las notas del manuscrito encontrado, como la siguiente:

> 27/2 16.30 Avión s/lago. En despistado. Me quedan dos días. ¡Duermen![484]

Notas como ésta y reflexiones de un capítulo de extensión permiten que el narrador-amanuense reivindique el valor de su trabajo. Pero además, hay un presupuesto de respeto a las fuentes originales utilizadas, y al trabajo anónimo de los testimonios históricos. Así, la palabra amanuense queda como una forma de parodiar la de compilador que utiliza Roa en *Yo el Supremo*, lo que es también una reivindicación de la labor tradicional del novelista utilizando una palabra más relacionada con el léxico literario clásico, frente a la novedad de utilizar una palabra que no corresponde a la terminología tradicional literaria; un concepto que ya estaba definido por un término antes de que Roa lo creara. En el segundo capítulo de la segunda parte, Rivarola Matto rectifica de nuevo lo afirmado por Roa Bastos en *Yo el Supremo* sobre el mito de la isla de Tamoraé, citando el error inconsciente o deliberado, conocida en Paraguay desde época colonial y existente en las narraciones orales de Perú Rimá, mientras que

Roa cita en su obra que se difundió en el país por medio de la versión oral del jacobino francés Charles Andreu-Legard a finales del siglo XIX (p. 299). El personaje del doctor Benítez cita que Roa se ofreció en holocausto para que se reencarnara en él como en su tumba el dictador Francia, en referencia al sufrimiento que representó para él escribir *Yo el Supremo*. La actitud discursiva de Rivarola Matto tiende a justificar todas las ideas expuestas indicando su origen, como es el caso de lo anteriormente expuesto sobre el cuaderno de Leopoldo Marechal, por lo que cuestiona la posición de Roa de no especificar la procedencia de las ideas que pronuncia.

El dialogismo de la obra se percibe también en la inclusión de un apartado titulado **Memorias de un diablo bueno**, que es una reproducción de las "Viñetas asunceñas" que firma Retórico Rejala, quien se descubre posteriormente que es el mismo José-Antonio Lara. En él la crítica de los herméticos versos del poeta hace que parezca de un autor distinto, lo que es una forma de cuestionar la forma de ficcionalizar del escritor, quien puede jugar a engañar al lector en un momento determinado. El relato es una metáfora del Paraguay, donde acude un diablo bueno en un momento en el que la represión es feroz para revelar que los paraguayos no van ni al cielo ni al infierno, sino que se quedan en el país como fantasmas y crea la falsa ilusión de un país donde conviven sin fricciones todas las facciones enemigas: guaraníes y guaikurúes, indios y conquistadores, comuneros y contrabandos, jesuitas y encomenderos, colorados y liberales, lopistas y antilopistas, y rebeldes y gubernistas. El sueño de un país reconciliado es así

[484] *Íbid.*, p. 283.

una de las reivindicaciones que realiza Rivarola Matto con estas novelas. Como explica el narrador de la obra en el capítulo siguiente, este artículo firmado con pseudónimo es la forma que Lara tiene de eludir la censura mediante concesiones secundarias y la presentación del hecho consumado en un periódico, lo que es también una justificación que realiza el autor para evitar posibles reproches y censuras al mensaje de la novela.

Asimismo, se observa la multiplicidad del discurso del narrador en la nota del amanuense que incluye en el capítulo titulado "La enviada", de la segunda parte de la obra, donde reproduce un diálogo en guaraní de la fuente original que utiliza, y que ha traducido al castellano anteriormente. El amanuense justifica la traducción de estos diálogos en guaraní para facilitar la lectura de la obra a quienes no dominen o ignoren el idioma, pero que a título de ejemplo copia fielmente el discurso de Sindulfo Martínez. En otras ocasiones, la voz del amanuense-narrador ocupa algunos capítulos, como es el titulado "El silencio y la alucinación", donde discurre un monólogo interior de reflexión sobre la soledad del escritor, la dificultad de la escritura, y la inclusión de visiones oníricas en el texto literario.

El autor esparce a lo largo de la obra un proceso de desmitificación de la figura literaria de Roa Bastos. En la introducción el amanuense advierte que Roa dijo que "el paraguayo no se suicida, se deja morir", pero el narrador advierte a continuación que buscando en la biblioteca de Saturio Rojas descubrió que esa observación la hizo dos siglos antes el naturalista Félix de Azara refiriéndose a los

guaraníes. La dimensión con que Rivarola trata de desmitificar a Roa Bastos hace que titule uno de sus capítulos "Borrador de informe", recordando el cuento **Borrador de un informe** de Roa, aunque el contenido de ambos no tenga nada que ver. En el capítulo titulado "El silencio y la alucinación", dentro del susodicho monólogo del amanuense, éste declara que Augusto Roa Bastos se le adelantó por la mano en la creación de un instrumento de escritura al crear la pluma-memoria de *Yo el Supremo*, porque él ingenió que el escritor es un lápiz con hombre, no un hombre que escribe, añadiendo además que contrariamente a lo que afirma Augusto Roa en *Yo el Supremo*, a pesar de las rígidas normas castrenses, las cenizas de Loco-Solo fueron inhumadas en el Hospital Militar (p. 345). Añade irónicamente que no heredó la pluma de Loco-Solo como Roa porque eran tiempos de anarquía, y debió de conformarse por tanto con un modesto adminículo con ánima de grafito que se consume por ambos extremos.

La intertextualidad no se centra solamente en el debate con las obras de Roa Bastos. Rivarola Matto titula el primer capítulo de la segunda parte **El coronel tiene quien le escriba**, en alusión a la obra de Gabriel García Márquez, *El coronel no tiene quien le escriba*, además de la susodicha del cuaderno tomada de Leopoldo Marechal. Hay alusiones, por otra parte, a Julio Correa, el creador del teatro popular en guaraní, y reproducción de versos de los *Nocturnos* de José Asunción Silva, de las *Leyendas* de Alejandro Guanes (p. 441), del poema "Loca" de Manuel Ortiz Guerrero y de un poema en guaraní de Francisco Martín Barrios (p. 475).

La acción histórica de la novela se sitúa en los primeros años del gobierno de Stroessner, y se basa en los apuntes de Feliciano Palacios, un revolucionario del 47. Aunque ello no se cite expresamente, en el primer capítulo de la novela se evoca la Guerra del Chaco y la Guerra Civil española del 36, y posteriormente hay una referencia temporal a la muerte de Stalin (p. 133), como épocas donde se gesta políticamente la situación posterior del Paraguay. Sin embargo, el narrador trata de explicar la sucesión y la relación de los acontecimientos desde el final de la Guerra de la Triple Alianza, señalando ésta como punto de partida de muchos acontecimientos actuales. El amanuense se permite cuestionar las versiones distintas sobre un acontecimiento, incluyendo la visión histórica de los enemigos de López y de sus partidarios, como el oficial Bernardino Caballero. Sin embargo, el presente de la narración, hacia donde tiende la historia contada, es al momento en que hay una petición de extradición por parte del gobierno de los Estados Unidos contra un narcotraficante francés, Monsieur Pichon, que en caso de no llevarse a cabo costaría un golpe de estado que derribaría al gobierno dictatorial. Finalmente, la extradición se produce con lo que el gobierno perdura, lo que es una alusión encubierta a la actitud de la embajada y los gobiernos de los Estados Unidos, que permiten una larga dictadura por conveniencia, cuando podían haberla evitado.

La fiesta de recepción del presidente es el momento donde se hace mención de la prevaricación del poder de la dictadura. José-Antonio Lara la relata en una carta dirigida a un amigo, introduciendo un nuevo tipo de prosa en la narración. El

narrador advierte que el Presidente de la República, omitiendo el nombre pero en clara referencia a Stroessner, había elevado la corrupción administrativa a la categoría de gobierno, beneficiándose de ella algunos militares y "la canalla insaciable que los rodeaba" (p. 267).

El argumento principal gira en torno a las actividades de un grupo de paraguayos, colaboradores del régimen y opositores. Las de los primeros descubren las tramas del poder de la dictadura y las de los segundos son una acción aventurada de un grupo de luchadores contra ella con todas sus contradicciones. Walter Cardozo Einke, subsecretario del Departamento de Investigaciones Especiales, es la antítesis de José-Antonio Lara, un crítico del régimen, "tuerto en el país de los ciegos" (p. 229). Pero es un intelectual que no encuentra una forma adecuada de combatirlo, porque es una figura capaz para la teoría, pero no para la práctica. Cardozo ha de combatir las conspiraciones, y se encarga de desvelar la situación que se produce en el desenlace. Sin embargo, él ha sido compañero de colegio de Lara: el primero fue despreciado por su origen extranjero, mientras que el segundo fue un brillante estudiante. Ambos son dos extremos de la sociedad paraguaya en cuanto se distinguen por su personalidad. Lara aprovecha sus relaciones con sectores de la Iglesia para ser un intocable del régimen, revelando que las posibilidades de supervivencia en una dictadura dependen de las influencias que se puedan lograr.

Por otra parte, el autor estructura la novela en una introducción, dos partes, un epílogo y una nota final del amanuense. La introducción describe el motivo central de la historia, la reconstrucción del manuscrito encontrado y la

aparición de Monsieur Pichon, el narcotraficante francés. La primera parte es una presentación de circunstancias y de personajes que se suceden formando un colectivo, mientras que la segunda se centra en la resolución parcial del conflicto.

A lo largo del relato se suceden las apariciones de personajes reales de la historia paraguaya, citados con su verdadero nombre o con otro inventado que se inspira en el real por su parecido fonético. Encontramos que, además de Roa Bastos, aparece el pintor Guido Boggiani, la familia de los Caballero, comentarios sobre el mariscal y expresidente José Félix Estigarribia y su relación con la villa de Iturbe. Pero la acción se centra en la figura de José-Antonio Lara, cuyo nombre parece inspirado en el del poeta paraguayo de la Generación del 40. José Antonio Bilbao, quien como el personaje de la obra era también periodista y profesor de literatura en la Universidad Católica. El doctor Benítez es una figuración del historiador Justo Pastor Benítez, estudioso que vivió veinticinco años en el exilio. Otro personaje es el doctor Irala Vargas, uno de los presidentes democráticos que duró muy poco tiempo en el poder. También aparece el doctor Peralta, trasunto de uno de los poetas oficiales del régimen, Ángel Peralta Arellano, quien escribió unos versos, y deficientes exaltados, alabando las presuntas excelsitudes de la ciudad de Asunción[485]. Destacable es la carpeta amarilla que se guarda junto al "Cuaderno de tapas liberales" en la Biblioteca Nacional de Asunción, que contiene las cartas que José-Antonio

[485] Se trata de *Estampa de Asunción*,uno de los poemarios más propagandísticos de la dictadura de Stroessner (Asunción, Editorial El Arte, 1967).

Lara dirige a su amigo Rubén Bareiro Sabatier, residente en París, nombre que alude a Rubén Bareiro Saguier.

La lengua guaraní y el costumbrismo vuelven a ser un motivo temático para Rivarola Matto en esta obra. El guaraní se convierte de nuevo en motivo de reflexión: el narrador introduce algunas reflexiones sobre su correcta pronunciación, y señala que es el idioma que expresa el alma del pueblo, haciendo constar las dificultades que tiene el paraguayo para escribir en castellano, utilizar correctamente las comas y pronunciar las eses. Destaca el narrador la existencia de palabras guaraníes intraducibles al castellano como *mandá*, y defiende las particularidades del idioma y la dificultad de traducir términos como *ñasaindy*. El narrador se detiene en la explicación de paisajes, costumbres, lugares, flora y fauna locales (el *ynambu guasu*, "gran perdiz", el *caraya*, "macaco", la serpiente *cobriza curiyú*, etc.), términos guaraníes como *caramegua*, "cofre de madera y cuero", *chococué*, "labrador", referencias al caluroso clima, elementos populares como las murmuraciones, comidas como el *bori-bori* y el puchero de gallina con abundancia de mandioca y aguacate, leyendas tradicionales como la de la Magdalena, seres mitológicos como *mbaracaya-yaryi*, el mito transculturizado de "la abuela de los gatos" que castiga con siete años de dolores de muelas a quienes atentan contra sus protegidos, del luisón y de San Lamuerte, y costumbres añejas.

Además de tratar de recuperar elementos folklóricos paraguayos, Rivarola se lamenta de la pérdida de la inocencia popular que ha inspirado tantas leyendas a lo largo de la historia. Son frecuentes las frases en guaraní, casi siempre

con su significado aclarado como lo hizo Roa por ejemplo, por medio de la aposición del mensaje traducido o con nota a pie de página. Las descripciones tratan de ser minuciosas, corroborando el realismo que Rivarola trata de imprimir a la historia en contraste con la hiperbolización de *Yo el Supremo*.

La precisión de las referencias geográficas y de los sucesos hace que la novela tenga verosimilitud histórica: la plaza Italia es el lugar donde se celebran las reuniones y manifestaciones de los liberales, donde desarrollan su actividad clandestina los personajes de Fermín Agüero y el contrabandista Carpincho; el Teatro Municipal, convertido en cine donde proyectan *Por quién doblan las campanas*, y el palacio de los López. El color local se acentúa con la inclusión de versos tradicionales en la prosa, entre los que destacan las letras de las polcas colorada y liberal o la Canción del Soldado.

Este localismo incluye las reflexiones que el narrador realiza sobre el presente paraguayo, no sólo el de la situación política. En el capítulo titulado "La gran huelga" el narrador se refiere a la noticia de la huelga de Asunción que fue difundida por los diarios de todo el mundo por José-Antonio Lara, en contraste con la escasa atención que le dedicó *El Independiente*, nombre irónico del periódico oficial. Ello permite que el narrador anónimo realice una digresión sobre el penoso estado de las bibliotecas en Asunción, especificando el lamentable estado de la Nacional, donde se encuentran desordenados los documentos. Es más fácil verificar sucesos ocurridos en el Paraguay en la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos que en ella.

La polifonía de la obra, con distintos personajes situados en primer plano en las secuencias argumentales, hace que la perspectiva de la narración cambie entre la primera persona del amanuense y de algunos personajes testigos de lo ocurrido, y la tercera del mismo amanuense convertido en narrador. De esta forma, Rivarola globaliza la historia para tratar de ofrecer una visión amplia de la misma, sin que queden aspectos por justificar. El amanuense es la encarnación de la memoria colectiva paraguaya y trata de buscar una clave que explique el absurdo al que está condenada la nación, encerrada en su mediterraneidad física y espiritual, para aclarar el presunto determinismo del país, su "mala suerte" como exclama el personaje del doctor Benítez. El pasado mítico del pueblo se mezcla con una historia repleta de revoluciones, guerras, dictaduras, desmembramientos que contrastan con el sentido idílico guaraní de "tierra sin mal", convertida actualmente en la "Tierra de los Largos Sueños Pesarosos" según el narrador (p. 452). Así, la historia es un mito que mantiene vivo a un pueblo en medio de la desilusión y de la frustración surgida del fracaso colectivo; el peso de la historia y de la política en los personajes paraguayos determina su aislada existencia. Así, el narrador hace referencia a polémicas tradicionales en Paraguay como la de los lopistas, que veían al mariscal como un héroe trágico -lo que fue aprovechado ideológicamente por la dictadura-, y los antilopistas que lo creen un insensato, Reproduce por ello palabras acertadas de Rafael Barrett, quien se preguntaba por qué los paraguayos, tan sosegados y tan tranquilos, andaban siempre armados, llegando a compararlos con Tartarín de Tarascón. El narrador hace referencia a la lealtad

irracional de los paraguayos y a la desmoralización colectiva del pueblo ante los sucesos de su historia.

De esta forma, Rivarola Matto desmitifica la forma de examinar la historia que tenían los miembros de la Generación del 900, y por extensión la de los historiadores paraguayos. Rebate el nacionalismo impulsado por Juan E. O'Leary, Manuel Domínguez y Natalicio González arguyendo que las teorías no son verdaderas o falsas, sino útiles o inútiles, peligrosas o inofensivas. Ridiculiza además el irracionalismo al que ha conducido el revisionismo histórico paraguayo, haciendo constar con ironía afirmaciones como que el heroísmo paraguayo emana del poder nutritivo de la mandioca, la descendencia paraguaya de los atlantes, o la superioridad de la raza guaraní. Esta superioridad de la raza paraguaya defendida por los historiadores nacionalistas en el fondo no ha hecho más que consumar la frustración del pueblo paraguayo, porque ha infundido un falso sentimiento de satisfacción y egocentrismo, lo que acompañado de un desprecio a lo exterior, ha sumido al país en un aislamiento perjudicial e inútil. En el fondo se esconde una crítica a la ideología en que se sostiene la dictadura de Stroessner, que aprovechó la interpretación nacionalista de la historia para poblar el país de títeres que intentaran ser artífices de su destino, pero que no encontraron nunca la esperanza de romper los muros que los mantenían aislados del resto de la humanidad.

El autor replantea también las ideas históricas heredadas de que el gobierno de Carlos Antonio López fuera tan constructivo y de que el dictador Francia disciplinó a un pueblo díscolo por naturaleza. Como reflexión, el personaje de

Galo Casanello indica que el Paraguay se fundó como resultado del fracaso de los sobrevivientes de la expedición de Pedro de Mendoza, lo que demuestra que el nacimiento de la nación surge de una frustración que ha pervivido a lo largo de la historia.

Así, de las ideas de estos párrafos se desprende que *La isla sin mar* es una reflexión consciente del discurrir de la historia paraguaya a través de las opiniones que van pronunciando los personajes. La violencia de la historia paraguaya, criticada abiertamente en la obra, es el resultado de las utopías descabelladas que han sumido al pueblo en el subdesarrollo y en el enclaustramiento, del que todos intentan salir en peregrinación desaforada. En este sentido, los personajes incluyen numerosas reflexiones sobre la mentalidad del pueblo paraguayo que solamente son intentos de explicación de su carácter, como la siguiente:

> Nuestro pueblo nunca fue muy inclinado a la veneración externa de sus símbolos, pero ha tenido siempre un sentido casi innato de la dignidad y del decoro. Por eso no hemos sido hasta ahora una republiqueta. Nuestra historia es trágica, pero no es una triste historia. Es la historia grande de un gran pueblo acosado por la adversidad.[486]

Los personajes intentan inventar el Gran Loco Paraguayo en la literatura, un personaje que destaque por su extravagancia mental, un Quijote de su literatura, pero este personaje ya existe en la historia porque ésta en realidad ha usurpado el lugar de la literatura y la literatura no es más que un comentario de la historia, a la que comentaristas como Manuel Domínguez y Juan E. O'Leary han "secado los sesos" (p. 308), como afirma el personaje del doctor Benítez quien añade que "la

patria es su Dulcinea y Perú Rima su escudero". Uniendo todas las reflexiones, Rivarola trata de explicar el presente. Y para entenderlo desentraña todos los hilos del poder: la unión del poder económico con el político, las tramas militares, la colaboración estadounidense, la manipulación de la mentalidad de los paraguayos por la dictadura, el militarismo, etc. De esta forma, *La isla sin mar* es una revisión del presente reciente paraguayo, realizada con la visión actualizada de los años ochenta, cuando ya se veía la llegada del final del régimen de Stroessner. El ocultamiento de su nombre no tiene más sentido que el de salvar una posible censura, pero no encubre ciertos comentarios de la situación del momento, como la existencia de sumisos oficiales que se oponen al actual presidente. Sin embargo, no intentan derrocarlo porque no hay nadie que se lo ordene; situación que en 1989 se demostraría con el golpe de estado contra Stroessner. Esta dictadura no fue más que la consumación de cuatro siglos de frustraciones, reproduciendo las palabras del narrador, de dictaduras patrióticas que culminaron en el suicidio colectivo de la Guerra Grande, y en la anarquía posterior donde los enfrentamientos irracionales fueron fomentados por las cancillerías irresponsables que gobernaron.

La isla sin mar es la mejor novela histórica de Juan Bautista Rivarola Matto. Mientras *Diagonal de sangre* era un intento de reconstruir con fidelidad de reproducción arqueológica la historia del mariscal López, ésta es una novela donde se da un repaso general a la historia paraguaya para indagar en las causas y en el origen de la situación del

---

[486] *Íbid.*, p. 53.

presente de la nación. La pretensión de fidelidad se mantiene, pero Rivarola Matto no trata de mantener una postura objetivista de los sucesos como en su anterior novela, sino que juega más a especular con los datos y los acontecimientos que conoce para realizar una valoración concreta de los asuntos históricos paraguayos. Rivarola Matto no es tan historicista en *La isla sin mar*, aun dando por sentado que su intención no es tergiversar nunca los acontecimientos históricos acaecidos, sino reinterpretarlos para ofrecer una visión en el presente. La política se mezcla con los sucesos, al reproducir el peso que tiene en la mentalidad de los paraguayos.

Por otra parte, el autor emplea técnicas novelescas en todo momento al tratar la historia, y lo novelesco no queda subyugado a ella como ocurría en *Diagonal de sangre*. La heterogeneidad del discurso polifónico, la presencia de un amanuense, la intertextualidad, y el diálogo constante con la historia son evidencias de que *La isla sin mar* prosigue la línea novelesca iniciada entre los autores paraguayos con *Yo el Supremo* de Augusto Roa Bastos, a pesar de las diferencias existentes entre ambos autores que se manifiestan directamente en el contenido de la obra. Rivarola despoja esa visión moderna de la historia paraguaya de la complejidad textual de la obra de Roa Bastos, sugiriendo la necesidad de tratar la historia en la literatura sin los excesos intelectuales de Roa, para que pueda ser más accesible al lector medio. *La isla sin mar* es, por tanto, una de las novelas históricas más importantes de la narrativa paraguaya, con *Yo el Supremo* y *Caballero* de Guido Rodríguez Alcalá, que no posee la frialdad del discurso originada por la intención subjetivista de *Diagonal de sangre*,

y donde el protagonista colectivo, el pueblo, se presenta como un ente colectivo de distintas personalidad y como el verdadero protagonista de la historia del país.

El santo de guatambú.[487]

Juan Bautista Rivarola Matto vuelve en su siguiente novela al tratamiento pretendidamente objetivo de la historia. *El santo de guatambú*, publicada en 1988, su título, retoma la perspectiva de la importancia del personaje histórico célebre por lo que la ficción queda esclavizada por la pretensión de rigor histórico. Sin embargo, el tema de la novela tiene su interés porque ha sido tradicionalmente uno de los grandes silencios de la historia paraguaya: se trata de una reconstrucción de la vida del padre Fidel Maíz, el preceptor del mariscal López, un personaje polémico. La indagación en esta figura también sirve de pretexto para trazar una aproximación crítica a la época de gobierno de Carlos Antonio López, época cuyo estudio está plagado de tópicos, como el de haber sido la de mayor progreso del país y donde se inició un desarrollo cortado de raíz por la Guerra de la Triple Alianza.

Para desentrañar los enigmas de la figura del padre Maíz, trama la historia de un hombre medio, al modo de la novela histórica romántica, Inocencio Ayala. Su padre, Melitón Ayala, intenta que se convierta en un prócer e instrumento de planes de gobierno. Para ello lo educan, lo llevan a la escuela y lo convierten en paje del presbítero Maíz, después de prepararlo para el ingreso en el Colegio Seminario que éste dirige porque han decidido que sea sacerdote. Sin embargo, él persigue

---

[487]Juan Bautista RIVAROLA MATTO: *El santo de guatambú*. Asunción, EDISA / Intercontinental Editora, 1988.

continuar siendo un hombre medio, alejado de las tribulaciones de la política y de la gran ciudad; quiere ser labrador como su padre. Finalmente, después de haber cumplido el servicio militar en la fortaleza de Humaitá, le asignan una parcela de tierra que debe cultivar según las normas vigentes. La inquietud que le rodea le lleva a tallar una imagen de un santo sin nombre en un raigón de guatambú[488], un santo sin nombre que no realiza milagros. Asustado, procura librarse de él, pero la imagen trágica está en su propia alma. Por ello, decide conocer el mundo y obtiene el permiso del juez de paz, porque en aquellos años era necesario obtenerlo para poder desplazarse. Parte de su pueblo y llega a Asunción la noche que muere el presidente Carlos Antonio López, convirtiéndose en testigo marginal de los acontecimientos que preanuncian el destino trágico del Paraguay, la Guerra de la Triple Alianza.

El análisis de la época de Carlos Antonio López, contenido principal de la novela, no sería completo sin la profundización en el carácter de los personajes históricos relevantes del período de su gobierno. Aparecen personajes ilustres que comenzaron a asomar públicamente durante los años anteriores a su muerte. Son Benigno López, el hijo mayor de Carlos Antonio López, Juan Andrés Gelly, que volvió al Paraguay después de treinta años de exilio poniendo su biblioteca particular a disposición de sus compatriotas, Juana Carrillo, mujer de Carlos Antonio López, Ildefonso Bermejo, Benito Varela, Justo Pastor Benítez y otros.

---

[488]Nombre de varios árboles del Paraguay, la provincia de Misiones en la Argentina y el Brasil. Cfr. Marcos A. MORÍÑÍGO: *Diccionario del español de América*. Madrid, Anaya & Mario Muchnik, 1993, p. 301.

El narrador ve la figura del padre Maíz a veces con simpatía y en otras ocasiones con rencor. Destaca su sabiduría e inteligencia, en un ambiente donde no se valoraba también su carácter mesiánico y visionario incluso, del que destaca su creencia firme en el poder absoluto, emanado de Dios y depositado en una suma potestad. La virulencia de sus discursos le caracteriza, aunque cuando Carlos Antonio López le propone para director del Colegio Seminario modera su lenguaje, retornando a su plática habitual en el momento en que el mariscal López lo envía a prisión. El padre Maíz es la primera persona que afirma el carácter medieval del concepto de honor que tenía Francisco Solano López, aunque posteriormente fuera su brazo derecho en los últimos años de la Guerra de la Triple Alianza.

También aparece la historia del padre Manuel Antonio Palacios, entonces "cura de paso", que fue obispo durante el gobierno del mariscal López, y condenado a muerte en los tribunales de sangre inspirados por el padre Maíz, concretamente en el proceso de San Fernando.

La novela no tiene una estructura lineal; comienza cuando Inocencio Ayala regresa después de haber cumplido el servicio militar obligatorio en Humaitá. En ese momento se inician los primeros movimientos de tropas previos a la guerra durante el gobierno de Carlos Antonio López, evitada porque éste llegaba siempre a un acuerdo final.

Este motivo induce al narrador a efectuar un repaso a la figura de Carlos Antonio López. Según él, era un patriarca severo y providente, una prolongación mitificada de las relaciones patriarcales en que siempre se ha desarrollado la

historia del pueblo paraguayo. Pero el narrador comenta que la Dictadura Perpetua decretada por Francia "se perpetuaba en don Carlos y en el alma de sus compatriotas" (p. 17). Sin embargo, gracias a Carlos Antonio López el Paraguay sabía lo que había ocurrido en el mundo durante los treinta años que estuvo ausente de él durante la época de Francia. Destaca que entonces llegaban periódicos, había escuelas, el gobierno no consultaba al pueblo, pero lo mantenía informado como nunca había sucedido en el país. Llegaron la imprenta y el ferrocarril, se enviaron becarios al extranjero y arribaron profesores de él. Rivarola Matto incluye opiniones subjetivas, siempre discutibles, como la de que la prevaricación y el peculado no existían en el Paraguay de Carlos Antonio López, a diferencia de lo que ocurría en otras repúblicas americanas, incluso en el Brasil. El narrador pone en duda esta afirmación aunque no acaba de demostrarla completamente, porque a López se le acusaba de creer que el país era su patrimonio familiar, como bien se refleja en el capítulo veintitrés de la obra. Así, el narrador intenta realizar un análisis de las opiniones contrarias sobre el gobierno de Carlos Antonio López, sin tomar un partido claro por alguna de ellas, optando por el eclecticismo en su valoración. Sobre todo, lo que cuestiona el autor es la demogogia empleada por los gobiernos de los López como método de justificar sus decisiones, y las contradicciones que ofrece la mentalidad de estos personajes. Un ejemplo es la afirmación de José Antonio Vázquez acerca de que el hombre que mandó perseguir de oficio a los amancebados públicos y prohibió el uso de las iglesias como cementerio, murió rodeado por tres amancebados públicos, sus hijos, y fue enterrado en una

iglesia, en referencia a Carlos Antonio López. En suma, Rivarola Matto trata de incluir la totalidad de las contrarias opiniones existentes sobre la época de Carlos Antonio López, totalización reflejada por medio de la inclusión polifónica de una gran cantidad de personajes de la época. El narrador se limita a ofrecer las opiniones, y trata de mantenerse aséptico, aunque a veces no consiga evadirse de tomar preferencia por algunas de ellas.

Pero la reflexión se extiende a la época del dictador Francia, reflejando el narrador el temor que despertaba entre la población. Estas reflexiones llegan a extenderse incluso a todo el mundo latinoamericano; el padre Maíz exclama que "de México para abajo todos los países tienen constituciones que sólo rigen en el papel, y que los argumentos del gobierno de Carlos Antonio López no necesitaban de una constitución porque ya quedaban lo suficientemente claros en *El Semanario*", ya que según él los paraguayos son incapaces de vivir en libertad (p. 23). A ello Cirilo Rivarola responde que la única forma de demostrar que existe libertad es ejerciéndola, lo que no sucede en Latinoamérica. El narrador se refiere a la evolución de las ideas en Paraguay, haciendo constar la influencia de las francesas del siglo XVIII durante el período posterior a la independencia. Así, el país está lleno de maestros *rousseaunianos*, de volterianos y de liberales que han adaptado al país las ideas de Montesquieu, como Cirilo Rivarola. Sin embargo, estas ideas no acaban de ponerse en práctica porque chocan con la ideología autoritaria que impregna la política paraguaya.

Las explicaciones también se extienden a la economía. Se comenta que la yerba mate financiaba las obras y la defensa, porque era el producto industrial más importante del país. Sin embargo, el narrador destaca que en esta época se encuentra la raíz de los males y de los conflictos que surgieron entre los peones y la explotación inhumana de éstos por los patrones. En el Paraguay no se había suprimido la esclavitud, decretándose sólo la libertad de vientres, lo que hubiera perjudicado a pocos y dado prestigio al país. Lo cierto es que los esclavos trabajan de sol a sol y cuando alguno intenta comprar su libertad lo hace a precios prohibitivos. Las digresiones del narrador sobre el tema hacen referencia a la situación de los negros libres y de los indios en estas plantaciones.

Pero la obra además sirve para que Rivarola Matto busque su genealogía y las relaciones políticas de sus antepasados. El más antiguo que cita es Juan Bautista Rivarola Matto, quien fue opositor del presidente Carlos Antonio López desde que presentó un proyecto de constitución después de la muerte de Francia que no fue del agrado de López, quien lo veía un obstáculo para desarrollar su gobierno unipersonal. Cirilo Antonio Rivarola, su hijo que años más tarde llegaría a ser presidente, trataba de que se derogasen las leyes de Partidas que permitían que cualquiera pudiese acceder al poder, perpetuarse en él y aplicar una política represiva. El autor resume la historia de su familia cuando el narrador expresa que los Rivarola eran muchos y había de todo en la familia, pero tenían algo en común: eran engreídos y presumían de abolengo, por su origen genovés, judíos seguramente, pero no mulatos como los había declarado el dictador Francia. Sin embargo, también revoca el

que exista una versión única de su historia familiar al indicar que algunos aseguran que los Rivarola eran pobres durante la colonia, sin relevancia social, pero que uno de ellos, Juan Bautista, adquirió cierto renombre por su participación en los sucesos de la independencia y el sucesivo casamiento con dos ricas herederas. Por otra parte, arremete contra Cirilo Rivarola por su abstención a la hora de participar en la votación en contra de la proclamación de Francisco Solano López como presidente, y haber sido el primer presidente constitucional del Paraguay. Pero a su vez fue el primero en violar la constitución y en ser destituido al cabo de un año de gobernar. El narrador concluye afirmando que era una enigmática personalidad.

El nombre del pueblo donde nace Inocencio Ayala es Barrero Grande, luego Eusebio Ayala en honor a su descendiente, posterior Presidente de la República. Por otra parte, aparece el personaje del naturalista sueco Eberhard Munck, que viajó al Paraguay en 1841 para estudiar la flora y la fauna y se quedó para siempre, alentado por la hospitalidad y la amabilidad de los paraguayos. El mundo que rodea a Inocencio Ayala discurre entre el sueño y su inocencia. El santo de guatambú es una imagen que le obsesiona, y llega a provocar la ilusión de hacer la leva de soldados para luchar contra el Brasil. Sin embargo, no es un símbolo, como puede ser el Cristo leproso de *Hijo de Hombre* de Roa Bastos, aunque pueda parecer que existe semejanza entre ambos, sino la representación de una obsesión y de los deseos impulsivos del protagonista Inocencio. El santo es al mismo tiempo una forma física que premoniza los preparativos de la guerra.

La acción de la obra narrada en tercera persona concluye con un epílogo titulado "La etapa apócrifa". En él, el padre Maíz en primera persona concluye el relato de su historia vivida en relación con cada uno de los personajes importantes que aparecen en la novela, y con una "Noticia sobre las fuentes", las empleadas por el autor en la obra. En él comenta que fue clérigo por consejo de su tío, porque poseía una ilustración por encima del nivel medio del clero de la época; su capacidad de orador y la atención que se le prestaba, tanto por patricios como por indoctos; la adulación que hacía a Carlos Antonio López para obtener el favor de ella; su rivalidad con el obispo Palacios que le costó su destierro a un curato de campaña; la narración de la oposición de don Benito Varela a la proclamación de Francisco Solano López como presidente, porque era convertir el Paraguay en patrimonio personal de una familia, lo que le costó la muerte en la prisión; y, en definitiva, la vuelta a la Dictadura Perpetua que significó la llegada al poder de Francisco Solano López. De esta forma, el epílogo es una justificación personal de los actos llevados a cabo por el padre Maíz, desahogo de su remordimiento, y a su vez una forma habitual de acabar sus novelas Rivarola, como modo de completar sus historias.

El folklore, la lengua guaraní y los versos populares vuelven a ser centro de atención de Rivarola Matto. En la novela incluye coplas de la tradición oral, pero además el autor se detiene en la explicación de motivos del folklore paraguayo y de la tradición guaraní, como las fiestas, los vestidos, los instrumentos musicales típicos, los bailes, etc. Rivarola se refiere a la vidalita, el canto gauchesco existente

también en Paraguay de tono triste, poético y desgarrador, con el que los hombres se intentaban hacerse compadecer por las mujeres. Además, Rivarola vuelve a dar lecciones de guaraní en el discurso intentando explicar el origen de algunas palabras o su correcta utilización.

El guaraní sigue siendo un permanente motivo de reflexión. Aparece insertado en los diálogos, pero las frases se entienden ya por el contexto ya porque el mismo narrador incluye posteriormente su significado. Lo importante es que se constituye en instrumento de profundización en el verdadero sentimiento de los personajes paraguayos, como reflejo de sus pensamientos.

El color local se observa también en los numerosos párrafos de la obra, donde se trata de explicar situaciones de la época colonial relativos a la fundación de ciudades como Tobatí. Así, el tono didáctico que Juan Bautista Rivarola Matto imprimía a sus anteriores obras, con el fin de indagar y de enseñar deleitando el pasado y las costumbres de los paraguayos, se mantiene en *El Santo de Guatambú*. La pretensión de didactismo resta fuerza al discurso, pero permite la explicación de fenómenos históricos del país. Como en las anteriores novelas, hay una deificación del pueblo paraguayo, lo que se refleja no sólo en la actitud de defensa y simpatía del narrador, sino también en frases para valorarlo tomadas de la *Biblia*, como "los paraguayos estaban orgullosos de su ejército, creado a su imagen y semejanza" (p. 63). Sin embargo, el autor reprocha las actitudes mesiánicas de algunos personajes, como la de don Severo Acosta y la del padre Maíz, que no vacilan en afirmar que es el mejor ejército del mundo,

capaz de enfrentarse con el ejército brasileño y argentino, lo que era extender falsas ideas que sirvieron para convencer al pueblo de la participación en la guerra. Al mismo tiempo el pueblo deifica a sus gobernantes, como se observa en los diálogos de los personajes en el momento de la muerte de Carlos Antonio López, dentro de la tradición populista firme en las convicciones de los paraguayos.

Juan Bautista Rivarola Matto utiliza varias fuentes históricas en la delineación del argumento, y transcribe fragmentos íntegros de ellas para dar mayor verosimilitud histórica al discurso, aunque pierda dinamismo narrativo. Aparecen transcripciones de obras de Carlos Antonio López, como el *Tratado de derechos y deberes del hombre social*, de textos de la época de los diarios *El paraguayo independiente* y *El Semanario*, periódico gubernamental, y lectura oficial en las iglesias y en los cuarteles, y de los discursos del padre Maíz. El autor incluye en su nota final sobre las fuentes utilizadas la afirmación de la presunción de veracidad de las historias que contiene la obra, aunque justificando posibles tergiversaciones al añadir que buena parte le llegó por tradición familiar. No obstante, Rivarola duda de la propia veracidad de la historia cuando afirma en la última frase que todavía no se ha encontrado en ninguna excavación el santo de guatambú, aunque espera que se pueda hacer. De esta forma, creencia personal y fuente documental, los tomos del Archivo Nacional que utiliza, enlazan la historia personal y la colectiva, y confirman la tradición historiográfica subjetiva del país. Sin embargo, el tono de relato popular de *El santo de guatambú* hace que sea una obra en la que el autor trata de

hacer comprender la historia paraguaya a sus compatriotas y eliminar los fantasmas históricos que se prolongan hasta nuestros días.

Las novelas históricas de Juan Bautista Rivarola Matto confirman la evolución hacia las corrientes de la novela histórica contemporánea en Paraguay. Aunque el realismo y la pretensión de objetividad son sus características más importantes, Rivarola confirma que la historia del Paraguay tiene tantos tópicos y tantos huecos que se hace necesario novelarla para que parezca real lo contado. A pesar de la tradición histórica existente en el país, al no existir la historiografía científica, la novela se puede convertir en el medio que la sustituye y, sobre todo, en la forma de desmitificar sus tópicos para rebatirlos o afirmarlos. *Diagonal de sangre* y *El santo de guatambú* pecan de historicismo: la historia se superpone a lo novelesco, lo que no ocurre en *La isla sin mar*. Sin embargo, Rivarola especula con la historia para intentar encontrar su faz real, lo que, recordando el contexto en que han sido creadas sus novelas, significa combatir los esquemas tradicionalmente subjetivos en los que ha sido contemplada en Paraguay, y tratar así de eliminar la ideología política que conlleva su utilización por el poder. El pueblo es el protagonista de la historia según las novelas de Rivarola Matto, pero en ellas se sitúan los personajes ilustres como los verdaderos impulsores de los acontecimientos de los que goza o padece el pueblo.

Como colofón al estudio de las obras de Juan Bautista Rivarola Matto, cabe señalar que éstas gozan actualmente de un gran prestigio en Paraguay, como prueba el que se hayan

publicado *Yvypóra*, *Diagonal de sangre*, *La isla sin mar* y *El santo de guatambú* en una tetralogía de la historia paraguaya en un volumen conjunto en 1991, con el título de *Bandera sobre las tumbas*, en la editorial Arandurâ, rindiendo un obvio homenaje al pueblo paraguayo, artífice y víctima a la vez de su trágica historia.

5.2.2. GUIDO RODRÍGUEZ ALCALÁ: LA LITERATURA COMO MEDIO DE INDAGACIÓN EN EL PASADO Y EN EL PRESENTE.

Guido Rodríguez Alcalá es una voz crítica que cuestiona el pasado, el presente y el futuro del Paraguay. Su valentía y agudeza de ingenio al denunciar los aspectos de la vida paraguaya que cree desdeñables le ha llevado a convertirse en uno de los críticos más incisivos de la historia y del presente político paraguayo. Se ha comentado que "es una de las voces literarias que eligieron encontrarse entre el exilio y el silencio, lo que se ha denominado exilio interior"[489].

Sus creaciones narrativas son sus mejores producciones artísticas. Ha publicado hasta la fecha tres novelas, *Caballero* (1986), *Caballero rey* (1988) y *El rector* (1991), y tres libros de cuentos, *Cuentos decentes* (1987), *Curuzú cadete* (1990) y *Cuentos* (1993)[490]. Su obra en general es homogénea en cuanto conjuga el pasado y el presente paraguayos para dar sentido a la situación actual del momento en el país. Su primer libro de relatos, *Cuentos decentes*, representa escenas de la vida y de la represión del régimen dictatorial de Stroessner, pero es

---

[489]Claude CASTRO: Histoire et fiction dans la littérature paraguayenne actuelle: L'oeuvre de Guido Rodríguez Alcalá. Memoire de DEA d'études sur l'Amérique Latine. Toulouse, IPEALT, 1991, p. 19.

[490]En 1996 se edita en Montevideo una antología de los relatos del autor que se localizan en la época de la Guerra de la Triple Alianza con el título de *Cuentos de la guerra del Paraguay*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1996.

otro libro de cuentos, *Curuzú cadete*, el que constituye un paradigma de lo que ha sido el resto de su trayectoria como narrador. La división de sus relatos en dos grupos lo determina, ya que presenta unos históricos que se localizan desde la independencia del país hasta el año 1877, agrupados bajo el título "Cuentos de ayer", y otros que se localizan en la dictadura de Stroessner, con el título de "Cuentos de hoy". Así, Guido Rodríguez Alcalá combina y relaciona la historia del Paraguay con su presente, de tal forma que éste no se explica sin el pasado.

En este sentido, su narrativa es una denuncia de la forma con que se ha ejercido el poder en Paraguay. Para él, su historia no se entiende sin tratar de desentrañar las interioridades de un poder que ha basado todo su sistema de gobierno en la represión política y en la corrupción. De esta forma, Guido Rodríguez Alcalá aborda en su narrativa el tema de la tradición autoritaria del país, también explicada históricamente en sus ensayos *Ideología autoritaria*, "Temas del autoritarismo", y *La justicia penal de Francia*. El autoritarismo y sus consecuencias se convierten en el objeto de denuncia de la narrativa de este autor. Ensayo y narrativa, pues, presentan una conexión evidente en Rodríguez Alcalá, sobre todo al penetrar en los personajes de la historia paraguaya, cuyas reacciones llegaron a ser novelescas en bastantes ocasiones.

Para ello se introduce en el engranaje de la historia paraguaya pasada. El objeto de su incursión en el género de la novela histórica tiene dos motivos emparentados: la desmitificación de la historia nacional y la explicación del

presente. Ambas intenciones demuestran su aproximación a las formas de la **Nueva narrativa histórica latinoamericana**, lo que también se produce en el aspecto externo y en el contenido de sus obras. La política de los gobernantes paraguayos casi siempre se ha servido del revisionismo histórico para refugiar los males del presente. El heroísmo del mariscal López ha enmascarado una realidad distinta, y Guido Rodríguez Alcalá ha tratado de demostrar que la aludida grandeza del país ha sido un pretexto del autoritarismo, utilizado políticamente en la formación de la identidad nacional. Piensa que se ha de romper con coraje el desmedido peso de la interpretación histórica subjetiva e interesada en el pensamiento de los paraguayos, para sacarlos de su mediocridad y aislamiento. El autor trata de romper con el esquema clásico de la tradición paraguaya de negar y evadirse del presente para buscar en el pasado el germen de las glorias del país.

La relación de la narración histórica con el presente se observa en el siguiente fragmento de su novela *Caballero*:

> Todo tiene su aspecto positivo y negativo, y si es cierto que se murió mucha gente también es cierto que sin eso el Paraguay no se hubiera hecho famoso ni yo estaría aquí dictándole mis memorias ni usted tendría nada que escribir ni el público nada que leer... Así que no tiene sentido hacerse el pacifista como los jóvenes de ahora, que quieren todas las ventajas pero sin las desventajas.[491]

Su voluntad obsesiva de desmitificar la historia paraguaya se dirige en dirección al presente. La imposibilidad de criticar abiertamente al régimen de Stroessner le conduce a buscar en el origen de su vinculación política e histórica, vulnerando los intocables pilares ideológicos en que se

sustentaba: la mitificación del mariscal López, "espejo-paradigma de un buen paraguayo", y Bernardino Caballero, el fundador del Partido Colorado, aliado de la dictadura durante treinta y cuatro años. Con sus dos novelas consigue quebrar los pilares ideológicos del régimen, por medio de la desmitificación del personaje histórico, disimulando su crítica abierta al presente con la presentación como humanos de los héroes del pasado, de los que Stroessner decía ser el heredero. Guido Rodríguez Alcalá intenta curar del mal del excesivo revisionismo histórico y nacionalista del Paraguay, que domina en el pensamiento paraguayo, a través de la presentación de sus héroes venerados como seres humanos corrientes, como hombres medios, utilizando el término de Lukács. Y serán López y Caballero los personajes históricos desmitificados en sus novelas *Caballero* y *Caballero rey* respectivamente.

Con ello, Rodríguez Alcalá combate la reivindicación oficial del mariscal López, ídolo del nacionalismo de las dictaduras de Morínigo y Stroessner, como expone en una de sus obras:

> La reivindicación de López, ídolo de una religión nacionalista, llega al Paraguay como reflejo de las ideas totalitarias de la Acción Francesa, y se convierte en ideología oficial de las dictaduras de Higinio Morínigo y Alfredo Stroessner. En esta ideología de extrema derecha, la historia es el resultado de la acción de "un puñado de jefes" (palabras de Charles Maurras, cabecilla de la Acción Francesa); los soldados cumplen alegremente las órdenes del jefe; las mujeres son carne de cañón supletoria; empuñan las armas cuando el

[491] Guido RODRÍGUEZ ALCALÁ: *Caballero*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1987. p. 57.

ejército se va quedando sin hombres. Los hombres están "para gastarse" por el jefe; todo el mundo está feliz con la carnicería.[492]

Es la ideología oficial militarista y fascista la que pretende combatir Guido Rodríguez Alcalá con sus obras. Por esta razón, se enfrenta con el revisionismo histórico y los excesos de literatura histórico-nacionalista en el Paraguay, utilizando precisamente la novela histórica como arma. La historia tiene un valor en el presente de la dictadura de Stroessner, y la historia puede servir para desmitificar la ideología que la sustenta. Pero cabe preguntarse por el verdadero grado de ficción que existe en ambas novelas. El autor es investigador y crítico; ha indagado en archivos y bibliotecas, y a partir del examen de documentos originales establece las consecuencias que cree oportunas y su interpretación de los acontecimientos acaecidos en el pasado. No vamos a entrar en un debate histórico sobre la exactitud o veracidad histórica de la narración y de sus conclusiones, porque nuestro objeto de análisis es literario exclusivamente, pero podemos reseñar que la narración es verosímil y el proceso de encadenamiento entre causas y consecuencias de los acontecimientos que se relatan tiene siempre explicación lógica. Esta forma es una manera de combatir con la razón la pasión que han desatado las interpretaciones históricas en Paraguay. La recreación de la historia que realiza Guido Rodríguez Alcalá no tiene más cabida que en la novela, y bajo la utilización de la historia dentro de un género de ficción se esconde su actitud de ruptura con el pasado y su deseo de reivindicar la necesidad de mirar los defectos del pasado

[492]Guido RODRÍGUEZ ALCALÁ: *Residentas, destinadas y traidoras*. Asunción, RP - Criterio, 1992, p. 6.

paraguayo para mejorar el presente. Así, las características de la novela histórica actual se convierten en una nueva forma de compromiso del autor con sus compatriotas: criticar el pasado es, pues, adquirir una nueva perspectiva para un futuro más esperanzador.

Análisis de *Caballero* y *Caballero, rey*.[493]

El hecho de estudiar ambas obras de forma conjunta se debe a que participan de las mismas características; *Caballero rey* es la continuación de *Caballero*. Ésta comprende el período de ascenso militar de Bernardino Caballero, lo que es un pretexto para presentar una versión diferente de la Guerra de la Triple Alianza, mientras que su continuación narra la ascensión de Caballero desde el final de la guerra hasta su presidencia, el momento en que consigue el máximo poder. Por tanto, ambas obras son dos partes de una misma historia, y como el autor utiliza la misma forma de narrar, y una estructura y recursos estilísticos semejantes, es procedente analizarlas en conjunto.

La mejor ilustración de que Guido Rodríguez Alcalá hirió los fundamentos ideológicos en que se sustentaba el régimen autoritario de Stroessner se comprueba cuando se examina la violencia de las críticas publicadas en la prensa oficial del régimen después de que viera la luz *Caballero* en 1986. En el diario *Patria*, portavoz oficial del Partido Colorado durante los años de la dictadura, el escritor Mario Halley Mora, que ejercía el cargo de director del mismo, acusa a Guido Rodríguez Alcalá de "vargasvilismo histórico"[494]. Comparaba el sentido de la novela con las obras del colombiano José María Vargas Vila,

[493]Guido RODRÍGUEZ ALCALÁ: *Caballero rey*. Asunción, RP Ediciones, 1988.
[494]MHM: "Vargasvilismo histórico". Asunción, *Patria* (5-8-87), p. 11.

folletines que se caracterizaban por la iconoclastia, violencia y mal gusto; unas historias que eran artillería contra los valores establecidos de la sociedad de su tiempo. Halley Mora comenta que para Vargas Vila todo era corrupción y negatividad y que sus obras dañaron a la juventud, aunque tenía talento literario. Acusa a Carlos Villagra Marsal y al filósofo Adriano Irala Burgos de no haber sabido combatir debidamente a "un intelectual paraguayo que llamó a nuestros tres mandatarios más importantes del siglo pasado 'los tres chiflados". Mario Halley Mora acusa a Guido Rodríguez Alcalá, sin nombrarlo, de perpetrar un atraco a la historia de la misma forma que Vargas Vila deformaba la realidad de la época, lamentando la condena al infierno llevada a cabo con Caballero y el mariscal López, y que este "vargasvilismo histórico" intente destruir al nacionalismo, que es la seña de identidad del pueblo paraguayo. Para más incidencia, el autor del artículo comenta que todo responde a un plan que intenta "socavar las bases tradicionales de la vida política paraguaya y promover la destrucción de los partidos políticos tradicionales, es decir, dar un borrón a cien años de historia, maestra de la vida".

Dos días más tarde de su publicación, Mario Halley Mora vuelve a publicar un nuevo artículo titulado "Defender nuestras fronteras internas"[495]. En él, califica de "agresión incontenible adjudicar al Paraguay la culpa de la Guerra de la Triple Alianza", "proclamar la inocencia del imperialismo inglés en su desencadenamiento", "llamar chambón al mariscal López", "tres chiflados a Francia y los López e ignorante al general Caballero", después de realizar una proclama de la

bondad del nacionalismo colorado. Como colofón, acusa al autor y a la obra, cuyos nombres tampoco cita en este artículo como signo de desprecio, de "tener el propósito de sembrar la semilla del descreimiento en las nuevas generaciones y arrebatar no sólo al Partido Colorado, sino a todo el país, los cimientos mismos de su nacionalidad, para defender un anarquismo demencial mediante la destrucción de la historia, lo que favorece el sometimiento del pueblo a cualquier servidumbre". Para el autor del artículo, desacralizar la historia es un pretexto para agredir los cimientos ideológicos del país. Resulta paradójica la mención al sometimiento del pueblo, cuando Paraguay vivía los últimos años de una dictadura que fundamentó su poder en la represión y el miedo.

No fue el único columnista del diario *Patria* que atacó la novela. Poncho Pyta, pseudónimo del colorado Francisco Bareiro Maffiodo, añade un comentario a los de Mario Halley Mora, en su diaria columna titulada "Comentario guazu", en el que califica a Guido Rodríguez Alcalá –este articulista sí que incluye el nombre– como uno de los "roedores de los mármoles de la patria"[496]. Le acusa de antinacional, antipatriótico, y de pretender apartar a la juventud paraguaya de los partidos auténticamente paraguayos. A continuación, lo acusa de trotskista, y la emprende con su hermano José, de quienes utiliza despectivamente su segundo apellido, Zucolillo. A partir de estas palabras dirige el ataque a Adriano Irala, de quien omite el nombre y alude por referencias indirectas, al que califica despectivamente de comunista disfrazado de

[495]MHM: "Defender nuestras fronteras internas". Asunción, *Patria* (7-8-87), p. 7.

demócrata-cristiano, para finalizar acusándolo también de vargasvilista.

Mientras tanto, Guido Rodríguez Alcalá se daba cuenta de que había conseguido su objetivo de hacer temblar las estructuras anquilosadas de los viejos partidismo y nacionalismo paraguayos. De su trabajo de los años anteriores surge en 1988 la continuación de su novela anterior y final de la historia de Bernardino Caballero, *Caballero rey*. En *Patria* reapareció un artículo anónimo titulado "Mendacidad irresponsable" que reanudaba los ataques al autor, demostrando que poco había cambiado la línea de los articulistas del periódico del Partido Colorado[497]. Después de calificar a Guido Rodríguez Alcalá de personaje nefasto que creyéndose irónico insulta a los demás, el articulista anónimo altera el discurso para intentar mostrar que la prensa -la no oficial se entiende- está manipulada. Sigue con unas palabras en que descalifica al autor llamándole "prototipo del frenético que en su lipemanía pretende embadurnar a hombres honestos y probos". El artículo finaliza con una frase durísima: "Guido Rodríguez Z., pobre Tartufo de una comedia miserable".

La crítica feroz no se limitó solamente al diario colorado *Patria*. En *Hoy* apareció una carta al director firmada por Héctor Zanabria Colmán en la que se vuelve a insistir en el intento de ridiculizar a Rodríguez Alcalá citando su segundo apellido, Zucolillo, y cita que su familia se enriqueció con el contrabando que tanto denuncia que se hizo después de la Guerra

---

[496]PONCHO PYTA: "Vargasvilistas". Asunción, *Patria* (21-8-87), p. 40.
[497]ANÓNIMO: "Mendacidad irresponsable". Asunción, *Patria* (13-9-89), p. 38.

de la Triple Alianza en su novela, y culmina el artículo en forma de amenaza al escritor.[498]

Lo cierto es que si la novela *Caballero* se hubiera publicado cinco años antes, Guido Rodríguez Alcalá hubiese tenido problemas políticos, derivados de su postura crítica con la historia paraguaya. El régimen de Stroessner estaba muy debilitado en 1987, y ya había dejado de tener la virulencia represiva de los años anteriores, porque se encontraba en su ocaso y en proceso de derrumbe político, sobre todo porque el Partido Colorado ya no le prestaba su apoyo de forma tan gratuita. *Caballero* era considerada demasiado dura y se le acusaba de que falseaba la historia, lo que resulta paradójico en un país donde el revisionismo histórico ha prevalecido como método de análisis de la disciplina. Por primera vez en Paraguay, la historia se veía con una óptica distinta literaria, y la voz de la disidencia política había surgido con una fuerza inusitada e inesperada.

En contraste con estos ataques y con el silencio generalizado de los intelectuales paraguayos ante ellos, por el justificado miedo a la dictadura, la crítica de los países vecinos alababa la calidad del libro. La novela fue valorada como ficción en los países donde fue publicada, Argentina, donde la editó la Editorial Sudamericana, Uruguay, donde lo hizo Proyección, y Brasil, donde Sergio Faraco la tradujo al portugués. En Brasil, Carlos Cogoy calificó *Caballero* como obra singular destacando que se trataba de una novela de una guerra picaresca, y que "resalta aspectos históricos, mesclando arbitrariedades, lances patéticos e o curioso depoimento do

[498] Asunción, *Hoy* (31-1-89), p. 12.

oficial que participou da guerra sem sofrer ferimentos ou arranhôes"[499]. En Uruguay la reacción crítica fue semejante: Rodolfo M. Fattoruso advirtió que "Guido Rodríguez Alcalá va camino de convertirse en la voz más autorizada de la literatura contemporánea de su país", lo que se debe a "la destreza narrativa que ostenta en sus muchos relatos y, ante todo, en su irreverente y prodigiosa novela"[500]. Alababa su ironía y su carácter innovador donde la realidad se impone al estilo y su narración en clave de picaresca española, por lo que reduce el texto a una alegoría que "si no parece una novela realista es porque la realidad no lo parece así". En Argentina la crítica la valoró de forma semejante. Roberto Delgado destacó la forma amena de contar la historia y el alejamiento de la crónica erudita[501]. Acierta, además, en valorar los sucesos de Caballero, además de como picarescos, como propios de la novela de caballerías.

Lo cierto es que mientras en Paraguay se consideró la obra como una afrenta por el sector que apoyaba al poder, en los países donde se pudo leer –curiosamente la crítica de prensa de los países vencedores de la Guerra de la Triple Alianza–, *Caballero* tuvo una gran valoración. La obra confirmaba que Paraguay poseía una nueva novelística que se rebelaba contra lo impuesto y que alcanzaba la misma calidad que cualquier otro país del continente, lo que se pudo comprobar en la aparición en ese mismo año de dos novelas importantes como *El invierno de Gunter* de Juan Manuel Marcos y *La niña que perdí en el circo* de

[499]Carlos COGOY: "A guerra picaresca". Suplemento "Pelotas" del *Diario do Manha* (24-6-95), p. 2.
[500]Rodolfo M. FATTORUSO: "Imaginación y poder". Montevideo, *Búsqueda* (29-6-95), p. 50.
[501]Roberto DELGADO: "Guerra del Paraguay". Tucumán, *La Gaceta* (31-1-88).

Raquel Saguier. Ello era índice de que había nacido una generación de novelistas en el Paraguay que se caracterizaba por el hecho de romper con el pasado y renovar la literatura.

El análisis de *Caballero* y *Caballero rey* nos revela que la obra de Guido Rodríguez Alcalá representa un nuevo acercamiento de la novela histórica paraguaya a las tendencias de la narrativa histórica actual, después de *Yo el Supremo*. En principio participa de la mayor parte de las características de una gran cantidad de novelas del subgénero que se han escrito en otros países del continente americano. El mismo Guido Rodríguez Alcalá afirma ser un seguidor de las novelas del norteamericano Gore Vidal y conoce perfectamente las tendencias de la misma, sobre todo desde su estancia en los Estados Unidos. En este sentido, adopta su postura de crear novelas de tesis surgidas del género histórico.

El protagonista de *Caballero* y *Caballero rey* es el general Bernardino Caballero, uno de los héroes que siguieron al mariscal López hasta su muerte en Cerro Corá el primero de marzo de 1870. Después de la guerra es capturado y enviado preso a Río de Janeiro, y retorna a su país en 1872. Es nombrado ministro de dos gabinetes, y ocupa la presidencia del país desde 1880 hasta 1886, cargo al que regresa años más tarde, además de ser uno de los fundadores de la Alianza Nacional Republicana, el Partido Colorado, en 1887.

La novedad del libro de Guido Rodríguez Alcalá no está en la elección del tema, sino en el tratamiento que da al personaje. *Caballero* es una reelaboración literaria del libro que Juan E. O'Leary había escrito sobre la figura histórica de Bernardino Caballero titulado *El centauro de Ybycui* (1929), en

el que lo reivindicaba y mitificaba. Guido Rodríguez Alcalá respeta parcialmente la cronología del libro de O'Leary, que auspicia el nacionalismo integral paraguayo, durante el período de la Guerra de la Triple Alianza, para darle una nueva visión. Los últimos párrafos del epílogo de Caballero son una muestra irónica de esta idea:

> Pero ahora ya se puede hablar sin problema; uno puede decir que fue *lopizta*. Ahora que los mozos jóvenes se dedican al culto de los héroes y a la historia de la patria -ese *revisionismo histórico* que le dice. Lástima que todavía tienen tantos prejuicios contra la *Orden*, aunque parece también que van cambiando, porque si quieren descomulgar tendrán que descomulgarnos a todos, desde el doctor José Gaspar Rodríguez de Francia, pasando por el Mariscal López y los que vinimos después (hasta los traidores como Cirilo Rivarola habían recibido un poco de la Luz)....[502]

En las novelas de personaje histórico célebre, el narrador-protagonista no es sólo el observador de su entorno, como en la novela histórica tradicional, sino también el "autor" de la historia relatada. En *Caballero* ocurre como con Cristóbal Colón en *El arpa y la sombra* de Alejo Carpentier; el novelista emplea la técnica de la defensa que el protagonista hace de sus actos como ser humano que es, para dar estatuto de verosimilitud a la ficción que narra. La biografía apócrifa reinventada es una característica de muchas novelas históricas actuales. De la misma manera que los personajes más recreados en la novela histórica del continente son los que han marcado de forma más profunda su historia, como es el caso de Cristóbal Colón y de Simón Bolívar, Guido Rodríguez Alcalá rescata a una de las figuras más emblemáticas de la historia paraguaya. En

[502] *Op.* cit., p. 190.

estas novelas el autor no trata de mitificar al personaje y situarlo como un modelo épico de conducta moral, como ocurre en la biografía tradicional, y en el Paraguay con la obra de O'Leary sobre Caballero, sino de presentarlo como un ser humano corriente y desprovisto de su aureola gloriosa. Con este proceso constructivo, surge un doble efecto narrativo: la desmitifación del personaje como héroe de la historia y su mitificación como ser humano por medio de su presentación como personaje literario. Durante la década de los años ochenta han proliferado este tipo de obras en la literatura universal[503].

Guido Rodríguez Alcalá sitúa en la novela frente a frente a dos personajes que permiten localizar la narración de los acontecimientos en una fase de elaboración anterior al libro de O'Leary. Bernardino Caballero ofrece el testimonio de su ascenso en una entrevista imaginaria con el cronista Raúl Amarilla, encargado de escribir las memorias del general. Raúl Amarilla hace referencia a un importante personaje del mundo cultural asunceño, Raúl Amaral, lo que se observa en la semejanza del nombre y en algunos datos biográficos de este intelectual como su nacimiento en Argentina y posterior emigración a Paraguay, y haber sido alumno y fiel discípulo de Juan E. O'Leary. De esta forma, Guido Rodríguez Alcalá emparenta al apologista de Bernardino Caballero, O'Leary, con uno de los discípulos de éste, uno de los definidores del

[503]Aunque para Guido Rodríguez Alcalá lo importante es desenredar el entramado histórico de los mandatarios paraguayos y combatir así el revisionismo nacionalista, configura a sus personajes con el mayor número de rasgos humanos posible, incluyendo su psicología más abominable. Esta técnica de desmitificación de la figura histórica es la que emplean Carpentier en *El arpa y la sombra*, García Márquez en *El general en su laberinto*, Denzil Romero en *La tragedia del generalísimo*, o Abel Posse en *La pasion según Eva*, entre otros muchos autores hispanoamericanos. Se trata, así, de mostrar a los héroes sin la aureola épica que les ha otorgado la Historia, para humanizarlos y convertirlos en hombres de carne y hueso, como cualquier persona, sea cual sea su origen y estamento social.

nacionalismo paraguayo, lo que demuestra el intento de ficcionalizar una historia pasada para dar sentido al presente.

En los *Caballero* hay un claro intento de **efectuar una relectura de la historia que deslegitima las versiones oficiales de la misma**. Combatir el didactismo y el apologismo histórico, como hace Alejo Carpentier; la necesidad de explicar el presente, lo que ocurre también en *Temporada de ángeles* de Lisandro Otero y *La guerra del fin del mundo* de Vargas Llosa, por ejemplo, y la rebelión contra la historia "patrioterista", recibida como enseñanza por los intelectuales hispanoamericanos, como ocurre en *Noticias del Imperio* de Fernando del Paso, o en *El general en su laberinto* de Gabriel García Márquez, son también objetivos de los *Caballero*. El hecho de elegir a Bernardino Caballero es ejemplar en este sentido: se trata de un intocable e indiscutible, hasta entonces. Líder histórico y político paraguayo, inspirador del partido tradicional que más tiempo ha ocupado el poder del país, cuya ideología se fundamenta en la necesidad de la participación de los militares en la política de la nación y en la implantación del partido único en el poder. De este modo, Rodríguez Alcalá combate el revisionismo histórico impulsado por los sectores más reaccionarios de la vida política y cultural que caracteriza la enseñanza y la visión de la historia en su país, con las mismas armas de la revisión de la historia. Con ello, intenta poner en evidencia la manipulación histórica hecha por los escritores oficiales, que siempre han presentado un Paraguay diferente al real. Para Rodríguez Alcalá, los libros pretendidamente históricos han transmitido una imagen idealizada del pasado del país, por lo que el hecho

de atacar al mariscal López se convierte en un acto de subversión contra Stroessner. Hasta entonces, todo lo que no fueran apologías de las virtudes del mariscal eran imposibles de llevarse a término. Y con Bernardino Caballero sucedía lo mismo, puesto que era la máxima figura histórica del Partido Colorado. La idealización de la figura del mariscal y de su dictadura se puede contemplar en las obras de Henri Pitaud, *El general Caballero*, María Concepción Leyes de Chaves, *Madame Lynch*, y Claudio Romero, *El mariscal López*, entre otras. Estas obras había que sumarlas a las de los escritores lopistas de principios de siglo, reivindicadas sobre todo en el centenario de la muerte del mariscal.

Los *Caballero* tienen también una **fuente de inspiración que se rebate** abiertamente a lo largo de la narración, como la mayor parte de la nueva narrativa histórica latinoamericana. Como hemos citado, el primer libro, *Caballero*, es una reelaboración del libro panegírico de Juan E. O'Leary, *El centauro de Ybycui*. El autor juega con las contradicciones de la versión de O'Leary y la que facilita el personaje, hallando y comentando constantemente las similitudes y diferencias existentes entre ambas. A partir de este diálogo textual inicial se crea otro nuevo entre el texto del personaje y el contexto que sugiere la ambigüedad de muchas de sus palabras. En otras ocasiones, el personaje completa la versión ofrecida por O'Leary, como ocurre en el siguiente fragmento:

> Pero publicado o no [el libro de O'Leary], el asunto es que resulta cierto; así mismo es como dice O'Leary. También es cierto que de cabo pasé a sargento, y eso fue con una recomendación especial, porque el coronel Isidoro Resquín recibió unos sargentos recomendados cuando marchó a Matto Grosso, como cuenta O'Leary. No solamente eso, sino

> que también el Mariscal me dio una libretita para controlar un poco al ejército, y eso le molestaba al comandante Resquín, que me tenía envidia...[504]

El autor se fundamenta, además, en testimonios que la historia oficial oculta, para desmentir la biografía del mariscal López y de Caballero. Rodríguez Alcalá se vale de un personaje implícito, Caballero, para mostrar los desmanes del mariscal López. Caballero, como narrador de su historia, se valdrá de su propia versión, que muchas veces discrepa de la revisionista que han mostrado los historiadores y cronistas paraguayos, que él mismo elude citar, con lo las suya pueden parecer opiniones discordantes del propio autor. Como ejemplo de identificación entre lo que narra Caballero desde la perspectiva del autor, Rodríguez Alcalá recoge en *Caballero* algunas anécdotas históricas que, posteriormente, en 1991, reunió como testimonios en su obra *Residentas, destinadas y traidoras*. Por medio de ellos demuestra que en la mayor parte del transcurso de la Guerra de la Triple Alianza la actitud del ejército paraguayo tuvo un matiz defensivo y no defensivo. De hecho, el historiador brasileño Francisco Doratioto ha coincidido con Rodríguez Alcalá en esta idea[505]. Con ello, el autor nos quiere plantear el que sin que se estudie la estrategia militar de los ejércitos de la contienda resulta imposible elevar a héroes a sus protagonistas, lo que significa combatir también los métodos de indagación histórica en Paraguay. En el mismo sentido, hace patente el descontento de la población durante los años de la guerra, lo que no figura en

---

[504] *Caballero*, p. 39.
[505] Francisco Fernando MONTEOLIVA DORATIOTO: *O conflito con O Paraguay*. Sao Paulo, Editora Ática, 1996.

la "hagiografía" oficial, siempre nutriendo la idea del sacrificio "gozoso" del pueblo paraguayo. No obstante, como la historia real es tan confusa y oscura, no especifica hasta dónde llegaron las protestas, protagonizadas por mujeres las conocidas, menos sumisas que los hombres, exterminados la mayoría por otra parte.

Si el autor no hubiera puesto en letra cursiva las citas extraídas de libros históricos referenciales, se integrarían a la perfección en el texto, tanto en su estilo como en el contenido, lo que demuestra el cuidado del que hace gala en cuidar la construcción de dos obras tan complejas como éstas. Por citar un ejemplo, el episodio que hace referencia a la traición del general Estigarribia no parece una invención de Guido Rodríguez Alcalá, pero en verdad forma parte de las *Memorias militares* del coronel Aveiro[506], escritor que solamente pretendía crear un cuadro humorístico de la guerra:

> Entonces mi jefe habló, conmovido, condenando a Estigarribia. Esperaba que algunos jefes tomaran la palabra, espresando (sic) la indignación del ejército. Pero, todos sorprendidos y perplejos, vacilaban callados y estupefactos. López, que estaba muy excitado desde que recibió la noticia, se enfureció del silencio y dijo: "Veo que no les causa sensación esta desgracia nacional que debíamos de deplorar hondamente. Salgan todos (sic) inmediatamente", y como vacilaban, repitió sus órdenes a gritos. Y dirigiéndose al Mayor Francisco Luis González le dijo: "Yo lo he visto... le agradezco." Es que a este jefe se le habían caído las lágrimas al oír el relato.[507]

En *Caballero* las citas son tomadas de otros libros sobre el tema, pero en *Caballero rey* el trabajo de recopilación de documentos transcritos es más exhaustivo, ya que incluye

---

[506]Silvestre AVEIRO: *Memorias militares*. Asunción, Ediciones Comuneros, 1989, 2ª edición, p. 35.

también citas y copias de documentos originales que desmitifican la figura histórica de Caballero, para intentar justificar la parodia desmitificadora del personaje[508]. Ambas obras incluyen gran cantidad de mapas para facilitar al lector el recorrido de los personajes, dando veracidad histórica a lo narrado. Por ello, el autor demuestra que ha investigado previamente para crear su novela y poder ajustar su desmitificación del personaje a los datos estrictamente históricos. Hace buena la idea de que para poder combatir la historia heredada es imprescindible conocerla a fondo.

Por las razones ideológicas y políticas susodichas, Guido Rodríguez Alcalá se centra en las peripecias de Francisco Solano López y de Bernardino Caballero para combatir el nacionalismo integral paraguayo. El mariscal López ha sido glorificado y magnificado generalmente, sobre todo durante la dictadura de Stroessner, y por otra parte Caballero es uno de los fundadores del partido que la sustentó, como hemos advertido anteriormente. Rebajarles de su categoría de héroes históricos oficiales les da una dimensión más propia del ser humano, con sus virtudes y sus defectos. El autor desmonta los engranajes de la historia oficial para ofrecer una dimensión de ella desprovista de sentido mítico, y combatir las falsificaciones acumuladas con la intención política de alienar la mentalidad del pueblo.

La misma dedicatoria de ambas obras es ya de por sí un signo del tratamiento del personaje: "Al Lazarillo de Tormes,

---

[507] *Caballero*, p. 16.

[508] Sobre las fuentes originales y la intertextualidad de *Caballero*, ver el apartado D de la segunda parte de *Historia y ficción: Caballero de Guido Rodríguez Alcalá*, pp. 95-100, de Claude Castro, o su Tesis Doctoral presentada en la Universidad de Toulouse-Le Mirail en el año 1997.

respetuosamente". Esta alusión a la picaresca es una referencia del carácter que le quiere imprimir a sus personajes históricos: su historia es la de un pícaro que fuerza su ascenso social y económico pasando por distintas vicisitudes y a riesgo de perder su dignidad e integridad a cambio de estabilidad material. En el fondo, para el autor, se extiende el calificativo de pícaro a quien alcanza el poder en Paraguay por cualquier medio, al azar o intencionado, reflejando el escepticismo político de la población con más capacidad de crítica; más bien su nihilismo hacia quien ocupa el poder. Pero también la estructura de la obra de expulsión y viaje, aunque sea a través de una guerra, es, además de la propia de la picaresca, de novela de caballerías. El humor y la ironía desmitificadora configuran la textura intencional del protagonista, antítesis humana del héroe épico-caballeresco que la historia paraguaya ha hecho de López y de Caballero. De esta manera, poco importa la certeza plena de los datos históricos ofrecidos, sino la reflexión sobre los avatares políticos del Paraguay a través de los tiempos. Los *Caballero* son crónicas de ficción, novelas, a pesar de que están muy documentadas, y hay una pretensión de amenidad novelística para presentar estos acontecimientos, porque en sí son tan irracionales que parecen argumentos más novelescos que históricos.

Bernardino Caballero es un personaje cercano a Lázaro de Tormes, al pícaro, y no un héroe insigne que resistió abiertamente hasta el final en Acosta Ñu, con un ejército compuesto de niños. Cree que los niños pelearon bravamente gracias a él, pero lo que en realidad ocurrió, según el autor, es que abandonó el campo de batalla cuando vio la situación

desfavorable dejando desamparados a los combatientes, alegando que cumplía órdenes del propio mariscal López, quien le dijo que no debía ser tomado prisionero. Su progresión de ascensos en el ejército es fruto de su habilidad, de su instinto y de su picardía más que de sus méritos: es analfabeto por lo que se queda en soldado raso, ya que los reclutas que se incorporaban al ejército eran ascendidos directamente a cabos sólo por el hecho de saber leer. Pero cuando llega el mariscal a pasar revista a las tropas, como conocía a su familia –su hermana se casó con un escolta presidencial– y era alto, le ascienden a cabo y le tratan como oficial. También la casualidad interviene en su favor: al autoproclamarse el heredero del mariscal tiene el camino allanado para la intervención en política. Más adelante, su prisión en Río será unas vacaciones turísticas más que un encarcelamiento, según sus propias palabras. A su retorno al Paraguay, llegará su ascenso económico en un mundo político dominado por la corrupción:

> Fue después que fundamos La Industrial Paraguaya S.A. No se olvide, Amarilla, fue la primera sociedad anónima del país... Claro, bajo la Presidencia de Patricio Escobar, 1887, pero la venta de las tierras públicas se hizo bajo mi gobierno; ponga porque ahora me quieren negar todos mis méritos. La venta de tierras y la recuperación de Tacurupucú, ¿se acuerda? ¡Pero cómo no se acuerda, Amarilla, Tacurupucú fue la concesión que le hicimos a PATRICIO ESCOBAR & COMPAÑÍA! (1880). Es fue (sic) la concesión para explotar los yerbales de Tacurupucú, con liberación de impuestos y todo; en esos momentos éramos íntimos amigos, así que Patricio nos metió como socios a don Cándido Bareiro y a mí, que al principio dudábamos un poco, pero después luego no nos arrepentimos ni un poco, porque entró don Uribe también en la compañía, puso $ 100.000... Le estoy hablando de pesos oro; pesos de papel tenía cualquiera, hasta el gobierno...

> Con eso vino a ser una sociedad de capital y trabajo; con el dinero de Uribe y el apoyo del gobierno, fuimos progresando bastante.[509]

Su ascenso político radica originariamente en aplicar el instinto para saber situarse en la posición conveniente con los movimientos del poder, en clara alusión al oportunismo de los candidatos a presidir el país a lo largo de la historia, incluyendo a Stroessner. En definitiva, el amor de Caballero a la patria por encima de su propio beneficio, queda siempre en entredicho en sus testimonios personales. El general Caballero se encarga de citar al cronista Raúl Amarilla los detalles históricos que ha de eliminar, o que son susceptibles de apoyar la desmitificación de su personalidad:

> Mire Raúl, ése es un problema muy delicado. No sé si debe ponerlo aquí, o en la segunda parte de mi historia; el caso es que tiene que consultar con nuestros Honorables Hermanos, porque no es cuestión de hablar así nomás y perjudicarnos a todos; usted sabe que la gente todavía no entiende ciertas cosas... Pero también tiene usted razón, ése es un asunto que me gustaría charlar, porque mis enemigos anduvieron diciendo que durante todo el año que pasé en Río de Janeiro seguí percibiendo el sueldo de general. Pero tenemos que tener mucho cuidado; es un asunto que puede interpretarse mal... No sé...[510]

Francisco Solano López es algo más que un pícaro o un héroe quijotesco; actúa como un degenerado en *Caballero*. El héroe histórico queda definido como un ser monstruoso, napoleónico, ambicioso y, lo que contradice más este concepto, como un irresponsable. Sus acciones son más propias de un delincuente que de un gobernante con sentido común. Como el dictador de las novelas de Asturias, Roa Bastos, Carpentier,

---

[509]Guido RODRÍGUEZ ALCALÁ: *Caballero rey*. Asunción, RP ediciones, 1988, pp. 172-173.
[510]*Caballero*, p. 189.

Aguilera Malta y García Márquez, es un ser sumido en la irrealidad, en la ambición política y en la soledad. El mariscal López elimina a cualquier opositor, castigándolo con la pena de muerte, y es tal su obsesión por ver enemigos en todas partes que al final cree que todos conspiran contra él, por lo que condena a la pena capital a sus hermanos e incluso a su propia madre. Pero además, la megalomanía le ha dejado sin posible rendición a la realidad. Si inexplicable resulta su decisión de declarar la guerra al Brasil, al Uruguay, y a la Argentina a la vez, más extraña y propia de un demente es su decisión de proseguir la guerra, y huir hacia el norte del Paraguay, cuando ya la tiene perdida. Su apego al poder es tan enorme que no accede a la mediación inglesa ni a la norteamericana en el conflicto, que ofrecían el fin de la guerra, respetando las fronteras del país, a cambio solamente de la abdicación de López, a lo que él responde con una negativa tajante. No es torpeza, ni romanticismo, como alega la historia oficial paraguaya, sino ambición y demencia. Para él, la guerra es un juego, y no una dolorosa realidad. Rodríguez Alcalá juega con la ambigüedad que supone que López huía hacia el norte para buscar refugio en Bolivia, lo que no le fue posible porque lo tenían cercado las tropas de Brasil, subrayando que los motivos de su continua huida en la guerra ha sido uno de los asuntos menos valorados de su biografía. Además, presenta a López como un cleptócrata, un ser que no duda en situar su beneficio económico personal por encima del interés de sus súbditos.

El personaje novelesco del Mariscal López no se parece al dictador de las novelas de este tipo de personaje. López es una

persona poco preparada para ejercer el poder, desde el momento en que con dieciocho años llega a general del ejército. Aunque tenia una ortografía del siglo XVIII y podía ser muy vulgar al expresarse, tenía cierto talento literario, y no le faltaba formación, como demuestra el que hablara inglés y francés. Viajó a Europa, donde fue testigo de la corte francesa del Imperio de Napoleón III, y se supone que se formó en las responsabilidades de gobierno, aunque también se educó en el ocio y en la admiración por la figura de Napoleón. La figura que de él presenta la novela de Guido Rodríguez Alcalá es la contraria de la que ofrecen las fuentes oficiales de la mitografía histórica paraguaya, porque es la que ofrece un ignorante como Caballero, que por esta razón vislumbra a su mariscal como si fuese un semianalfabeto. La eliminación de detalles heroicos se lleva a cabo con la ridiculización paródica de los actos del personaje. La forma como Solano López juzga y luego ejecuta a cualquier acusado que lo haya o no puesto en entredicho, es grotesca. El mariscal no ha llevado el bien a las gentes del país, sino que consuma su desgracia con su torpeza política y militar y la represión. Lo grotesco del personaje no se realiza por medio de la deformación de su descripción física, como en el esperpento, sino a través de la simple muestra de sus actos ofreciendo testimonios marginados por la historia oficial.

Ahondando en la interpretación de la polémica histórica paraguaya, en *Caballero rey*, Rodríguez Alcalá pone en evidencia que las diferencias entre lopistas y antilopistas posteriores a la guerra, forman parte de la lucha por justificar el poder exclusivamente. En ningún momento las diferencias políticas

tienen origen en una cuestión ideológica, porque todos los personajes participan en las absurdas luchas intestinas con el fin de gozar de una posición privilegiada. Por ejemplo, la fundación de la Industrial Paraguaya, de la que Caballero es uno de sus principales administradores, la venta de tierras a inversionistas extranjeros son una contradicción con la dimensión histórica oficial del personaje, siempre considerado como un gobernante sacrificado. Así, se pone en evidencia la disparidad existente entre la ideología del Partido Colorado tal como la definía Natalicio González, uno de sus ideólogos más importantes (cuyas formulaciones fueron utilizadas por Stroessner), con las ambiciones personales, generalmente materiales, que en la realidad sucedieron según la narración. Mientras que *Caballero* insiste en la similitud existente entre los métodos de poder del régimen de Stroessner y el del mariscal López, sobre todo la delación, la tortura, el autoritarismo y la represión policial, *Caballero rey* es un testimonio de la utilización del poder como instrumento de beneficio personal, centrándose el discurso en la explicación de los negocios sucios y del contrabando, lo que revela que el poder en Paraguay haya sido un continuo ejercicio de dos principios inmorales: represión y corrupción. Ello que engloba a ambas obras es el discurso de desmitificación de la historia que sirve de fundamento al régimen de Stroessner, con el que se trata de combatir el discurso de los sueños de grandeza histórica que tanto sustentó esta dictadura.

El hipérbaton histórico, desorden fragmentado de la historia, se convierte en el procedimiento para realizar la relectura de los acontecimientos, y cuestionar la legitimidad

instaurada por las versiones oficiales. El relato de la batalla de Estero Bellaco del personaje de Caballero ilustra a la perfección el desplazamiento del tono empleado por Guido Rodríguez Alcalá para cambiar el curso de los acontecimientos. Al énfasis patriótico de O'Leary, el autor opone la ironía mordaz, sobre todo para poner en evidencia la irracionalidad del desarrollo del conflicto, lo que convierte al texto en una feroz sátira de la guerra; del episodio más cruel de la historia paraguaya. Esta ilustración del pasado no tendría sentido si no hiciera referencia a un presente atroz, y al dominio de los mediocres en la historia paraguaya.

La utilización de un cronista y de un narrador intradiegético en primera persona, hace que el discurso se distancie de los acontecimientos, al saberse completamente que se está realizando una relectura de la historia. El autor focaliza la acción en los personajes, pero a la vez participa de los sucesos en cuanto los recrea. De esta forma, como expone Aínsa[511] la eliminación de la "distancia épica" ha conllevado que la "alteridad del acontecimiento" inherente a la historia como disciplina, se convierta en una característica de la nueva narrativa histórica, y por tanto de las dos novelas de Guido Rodríguez Alcalá. En el uso de un narrador distanciado, el autor pone énfasis en su aspecto iconoclasta, de ruptura con los dogmas establecidos, puesto que el nombre del cronista, Raúl Amarilla, esconde el del insigne polígrafo paraguayo Raúl Amaral, como representante de los ideólogos discípulos de O'Leary.

---

[511]Fernando AÍNSA: *Op. cit.*, p. 17.

En la novela histórica actual suele existir una **superposición de tiempos históricos diferentes**. En el presente histórico de la narración inciden otros tiempos, del pasado o anacronías deliberadas, para sincronizar el momento histórico con lo que sucederá posteriormente. La ruptura de la cronología supera la prolepsis y la analepsis y transciende el simple trastocamiento esencial del orden secuencial de los episodios, porque en realidad estamos ante una negación de la temporalidad real. En novelas como *Daimón* de Abel Posse hay una concepción cíclica, mítica, del tiempo, porque el personaje se repite en distintos tiempos, y lo que ha sucedido volverá a acaecer siglos después. Así, la negación del tiempo lineal anula la existencia del pasado y por lo tanto también del futuro. La linealidad de los *Caballero* no evita que haya un desplazamiento de la acción en ambos sentidos de la línea del tiempo; hacia el pasado y hacia lo que ocurre posteriormente, sobre todo en *Caballero rey*. Durante el período posterior a la contienda que se narra en la segunda novela, la sucesión de los gobiernos y de los golpes militares, y la explicación de acontecimientos relacionados con corruptelas políticas obligan a que el narrador se desplace de un tiempo a otro. Y para transportar sucesos a una dimensión presente, al momento en que el autor escribe la obra, se introducen algunos **anacronismos**, siendo el principal la de tomar como interlocutor de Caballero a un personaje inspirado en Raúl Amaral, quien nació en 1918, año posterior al 1912 en que se sitúa la declaración del personaje.

La **escritura paródica** distingue también la nueva narrativa histórica de la tradicional. El escritor consigue con ella una relectura distanciada o acrónica de la historia, presentando

unos mitos degradados por el tratamiento sarcástico de sus personalidades. La anacronía, la descripción de lo grotesco o de lo escatológico, y la burla irónica son los procedimientos más utilizados para lograr la parodia del acontecimiento histórico. El descreimiento crítico de la historia es más fácil de mostrar empleando el humor, para hacer constar el alejamiento de la realidad de los hombres convertidos en símbolos. Este descreimiento surge en los *Caballero* por medio del uso del grotesco y las situaciones irracionales, pero además por la **preocupación por el lenguaje**. El "pastiche", los juegos de palabras, la universalidad del léxico, especificando a pie de página el significado de los términos locales del guaraní o del español paraguayo, el arcaísmo deliberado, la parodia lingüística, hacen que el lenguaje se convierta en la herramienta fundamental de las novelas, tanto como el acontecimiento histórico en sí. Sin embargo, donde la parodia del personaje llega a un punto más brillante es en la retranscripción de su discurso oral; de la forma como se supone que hablaba Bernardino Caballero. El discurso se vuelve más paródico sobre todo cuando el autor realiza la transcripción fiel del lenguaje empleado por los personajes del mariscal López y Bernardino Caballero, quienes demuestran su pésima forma de hablar. El analfabetismo funcional de ambos queda en evidencia con su lenguaje, repleto de vulgarismos, anacolutos, dequeísmos, confusiones fonéticas, y uso indebido de las preposiciones. En el mariscal se observa en la transcripción de sus cartas personales que se conservan, donde emplea *vuecencias*, entre otros errores sintácticos y ortográficos.

El proceso de humanización de Caballero se completa por medio de la fidelidad de representación de su supuesta forma de expresión. Su habla es propia de una persona media, de un semi-analfabeto sin estudios, que utiliza un lenguaje lleno de incorrecciones léxicas y gramaticales, y no de una persona formada como cabe suponer de alguien que alcanzó la categoría de presidente de una nación. También López se expresa como cualquier paraguayo medio que ha tenido pocas oportunidades para acceder a la educación. El autor reproduce con perfección este lenguaje medio paraguayo utilizado por ambos próceres. Las fórmulas vulgares más recurrentes en el habla de ambos son: el uso de la preposición *en* por *a* con valor de dirección, pero también como prefijo en *encorazados*, guaranismos del español paraguayo como *cambá* y *vyreza*, pleonasmos absurdos como *yo no soy un militar militarista*, muletillas con redundancias como *apenas le fusilamos todo*, refranes como *el que va a villa pierde su silla*, hipérbatos sin sentido como *porque ya no se podía más, decían que*, vulgarismos fonéticos como *démen*, *apersonarse*, *hédemos* o *dea*, la conversión en -o de masculinos con final en -a, como *pesimisto* o *periodisto*, desplazamientos acentuales como *gánemos*, metátesis fónicas como *vedera*, etc. La escasa cultura y formación de Caballero se demuestra también en su olvido de los nombres de acontecimientos históricos, como la guerra de secesión norteamericana. La larga extensión de los párrafos, el discurso henchido del personaje se debe al intento de adecuarlo a la forma de habla de la época, y sobre todo a su escritura retoricista y afectada. También se suele adaptar la palabra a su pronunciación coloquial, por imitación de la de otras zonas como la porteña, donde se pronuncia *Cabayero*.

La ficcionalización de personajes históricos se ajusta sobre todo a su valoración. Los personajes sublimes se mezclan con los populares y medios, para ajustar más aún la desmitificación del importante. La huida de cualquier planteamiento maniqueísta y el distanciamiento en el tratamiento de estos personajes, a quienes deja en exposición libre de pensamientos, evita la sensación de acientificismo del discurso histórico oficial que pretende combatir Rodríguez Alcalá. Hay cierta ironía y reflejo del pensamiento del autor en las palabras de Caballero, que muchas veces significan lo contrario de lo que se dice, como en la referencia al anarquismo de Rafael Barrett en *Caballero rey*. La figura de Caballero, como colorado, efectúa una dura crítica a los liberales, porque, según él, lo que pretendían era la simple conquista del poder en los años de formación del partido, sin encauzar las bases de un sistema democrático. En realidad, Rodríguez Alcalá recoge el pretexto utilizado por el Partido Colorado para criticar a los liberales, pero en el fondo esconde la crítica global a los partidos políticos tradicionales del Paraguay, cuya única preocupación parece que ha sido la de llegar al poder, visible en sus ensayos, especialmente en *Ideología autoritaria* y "Temas del autoritarismo".

Es frecuente la **metaficción**; que el narrador incluya comentarios sobre el proceso de ficción. Además de realizar observaciones sobre la historia, en ocasiones utiliza procedimientos para ello como el uso del paréntesis o las notas apócrifas. La **intertextualidad** suele convertirse en uno de los métodos narrativos que emplea Guido Rodríguez Alcalá para

desmitificar la historia, como lo hacen otros escritores de la novela histórica actual. El autor amplía su campo de fuentes para comentar su certeza o falsedad. También intenta dejar huecos históricos para abrir la posibilidad de nuevas interpretaciones, con la indicación de roturas en el manuscrito de Amarilla o de tachaduras. Este comentario lo realiza a veces el personaje protagonista, Caballero, y en otras ocasiones el cronista Raúl Amarilla, quien incluye notas a pie de página aclaratorias:

> *Nota bene: El general Bernardino Caballero abandonó el campo de batalla para cumplir una orden expresa del Mariscal López y no, como pretende Camps en su infame libelo *El general avestruz*, por cobardía.[512]

Se incluyen directamente cartas del mariscal López que dan veracidad histórica a los testimonios ofrecidos:

> Vuecencias tienen a bien notificarme el conocimiento que tienen de los recursos de que pueda actualmente disponer, creyendo que yo también pueda tenerlo de la fuerza numérica del Ejército aliado y de sus recursos cada día crecientes.[513]

En otras ocasiones el autor las utiliza para parodiar a sus personajes, como es el caso de la poesía del mariscal López dedicada a Pancha Garmendia que reproduce en el texto (p. 171), de la que el narrador comenta que ella tiró al basurero, ridiculizando su condición de poeta romántico.

La crítica paródica se extiende a la prensa oficial, concretamente a *El Semanario*, periódico oficial creado en la era de Carlos Antonio López, donde se tergiversa la realidad. Como afirma Caballero, mientras esta publicación no paraba de

---

[512] *Caballero*, p. 157.
[513] Íbid., p. 127.

hablar de victorias, lo cierto es que cada vez la guerra estaba más perdida. El autor reproduce literalmente titulares de la revista donde glorifican al mariscal de forma absurda y con un lenguaje grandilocuente. En el fondo subyace una crítica a la prostitución de los periodistas por el poder y a la utilización falsa de la crónica oficial y de la información.

La biografía apócrifa de Caballero que escribe Guido Rodríguez Alcalá tiene una condición de **opera aperta**, por citar el término de Umberto Eco, frente al sentido de obra cerrada de las novelas históricas románticas y realistas. El final no está concluso, sino que da pie a la reflexión o la continuidad de acontecimientos semejantes, lo que es una manera de demostrar la pervivencia y actualidad, en época de Stroessner, de las formas políticas que se critican en las obras.

Las novelas se convierten en un instrumento para mezclar las vivencias del personaje, de su subjetividad, con los acontecimientos colectivos pasados y presentes, como una nueva forma de compromiso del escritor con el mundo que le rodea; con las gentes que conviven y forman la colectividad nacional. La búsqueda de las raíces personales y colectivas, de lo que los individuos del pasado conservan en los actuales, puede convertirse en una nueva forma de compromiso personal, alejada de los presupuestos sartrianos. Guido Rodríguez Alcalá se convierte en un escritor, que por las características de estas dos obras, se incorpora a la nueva narrativa histórica hispanoamericana. Su estilo ampuloso y henchido que intenta reproducir el lenguaje de la época, plagado de datos e informaciones y testimonios enriquece su obra y no la desvirtúa. Con *Caballero* y *Caballero rey* se revela como uno de

los novelistas históricos más esperanzadores del panorama de la narrativa paraguaya actual.

***El rector*: novela del régimen dictatorial.**[514]

En 1991, después del golpe del general Rodríguez que derroca a Alfredo Stroessner, Guido Rodríguez Alcalá publica su tercera novela, *El rector*. Es una obra cuyo estilo y estructura presentan semejanza con las anteriores. Sin embargo, varía la época donde se sitúa la acción, aunque no el mensaje del contenido: los prohombres de la historia paraguaya han sido más pícaros que servidores de la patria. Aunque Guido Rodríguez Alcalá no cita de forma concreta el Paraguay como escenario de la novela, es evidente que la descripción precisa de lugares, la caracterización de personajes, y la referencia de los acontecimientos la sitúa en el país.

Hemos titulado este apartado del capítulo "novela del régimen dictatorial" porque en verdad *El rector* es una narración crítica del mundo de la dictadura. El dictador es un personaje más de la novela, y casi nunca se convierte en protagonista de los hechos que se narran, porque Guido Rodríguez Alcalá pretende desmitificar y combatir a todos los estamentos del régimen, pero no con la esperpentización o la ridiculización mediante el absurdo de la figura del dictador latinoamericano. Ese mismo proceso de esperpentización o hipérbole hasta el absurdo lo lleva a cabo con el ambiente de personajes que conviven en el poder y juegan a mantener sus privilegios por debajo de la figura del dictador. La novela no posee un protagonista preciso, a pesar del personaje al que

hace referencia el título; en realidad el protagonista es el coro de personajes de todos los estamentos que se aprovecha de la dictadura para conseguir sus beneficios económicos y sociales.

El rector es una novela que presenta el ambiente fantasmagórico de los medradores del poder. Las situaciones narradas no parecen reales, debido al grado de absurdo e irracionalidad que presentan. En ellas, Guido Rodríguez Alcalá utiliza la misma técnica de *Caballero*: sitúa una anécdota, inspirada en una fuente original oral o escrita, y a partir de ella recrea encadenadas otras semejantes. Muchas de ellas parecen irreales por absurdas, pero son verídicas. El parecido con lo que realmente ocurrió ha sido notable: es cierto que se hacía contrabando de combustible con una larga manguera que cruzaba los ciento cincuenta metros de ancho del río Paraguay desde el lado argentino al paraguayo. No lo parece tanto, aunque existen testimonios de su veracidad, el que se lanzaran botes de carne con una honda gigante de una parte a otra del río. Hay otras ficticias, pero encontramos algunas inventadas por el autor que luego resultaron reales, como las bacanales en el barco del jefe de policía. Así, la degeneración de los personajes que verdaderamente impusieron su fuerza durante la dictadura de Stroessner fue tan densa, que sus actos son materia de sátira y humor, si no hubiese sido por las torturas que aplicaron.

En realidad, todo el argumento es una nueva historia picaresca en la que los personajes luchan por mantenerse en una posición de privilegio con el dictador, para poder llevar a

[514]Guido RODRÍGUEZ ALCALÁ: *El rector*. Asunción, RP ediciones, 1991.

cabo las acciones que permitan adjudicarse prebendas y beneficiosos negocios que dejen buenas ganancias. Sin embargo, el personaje del rector, titular de la novela, es uno de los corruptos más pillos que deambulan por la narración, de tal manera que su presencia se desvanece entre la de los otros. El protagonista, que en realidad constituye el nexo de unión de los personajes con el argumento de la narración, es una beodo sacerdote católico, pícaro y especulador, que por medio de artimañas y tretas ingeniosas va escalando de posición social progresivamente hasta convertirse en rector de universidad, argumento basado en un episodio real, que es el eje central en el que el personaje va entrando en contacto con todos los estamentos del poder: militares, financieros, empresarios, políticos y altos eclesiásticos. Todos juntos forman la caracteriología de la sociedad paraguaya de la dictadura, donde la avaricia, la prepotencia, la hipocresía, el tráfico de influencias, la especulación y la ambición determinan sus actos, en medio de un delirante mundo en el que predomina la ignorancia, defecto que Guido Rodríguez Alcalá pone en evidencia porque es la cualidad fundamental que determina el destino servil de un pueblo. El autor quiere defender la tesis de que las personalidades públicas deben de procurar educarlo en el conocimiento y en la difusión de la ciencia, pero tienen tantos defectos, que resulta imposible hacer avanzar a una sociedad.

Bajo la sombra que proyecta el dictador, todos los que están protegidos por él se presentan en el grado más extremo de degeneración. El jefe de policía es el mayor delincuente del régimen, un estafador y un torturador; los miembros de las

jerarquías eclesiásticas son avariciosos y entre ellos se envidian y se obstaculizan su ascenso social; y los financieros y empresarios gozan del nombre del poder para realizar sus beneficiosos negocios. Mientras, el pueblo es la víctima de estas intrigas, pero tampoco queda libre de ellas, en cuanto cualquiera está dispuesto a servir a estos personajes grotescos.

El humor y la ironía son el recurso fundamental de la obra. Por citar unos cuantos ejemplos, la dependienta del farmacéutico doctor Granada vende los preservativos a chillidos, para vergüenza del personaje, católico de pro; el sacerdote se emborracha en la fiesta del barco de Duarte, el jefe de policía, y queda encerrado en un cuarto, sin haberse enterado de nada de lo ocurrido. La crítica se centra también en la figura del extranjero que solamente invierte en Paraguay para poder obtener unos beneficios rápidos que le permitan vivir como un aristócrata en su país posteriormente, como es el caso de la anécdota del señor Godot, una referencia de homenaje a la obra de Becket, de cuyos negocios el narrador-testigo señala que no son insultantes, porque en el país se está abierto al diálogo y a la recompensa. El ingenio de Guido Rodríguez Alcalá se muestra en los personajes: cuando tienen dificultades para conseguir sus propósitos siempre inventan alguna nueva trama que les permita llegar a ellos.

La crítica política es evidente en la novela: se pone en cuestión la delación como arma de provecho particular, la persecución política como forma de hacer méritos para el futuro lleno de beneficios personales, y el espionaje como artimaña de uso común y regular. Con estas actitudes todos esperan obtener

recompensas a su lealtad al régimen. Los eclesiásticos venden las indulgencias, mientras que Storrel, transposición del nombre del dictador Stroessner, no controla a sus colaboradores por su propia incapacidad para gobernar, si no es con la coacción y la destitución.

La transformación fonética de los nombres no impide que por debajo de ellos se adivine la personalidad real a la que hacen referencia. Algunos nombres reales se respetan, como Duarte, que es el coronel Ramón Duarte Vera, jefe de policía de Stroessner, quien en 1966 fue destituido por el propio Stroessner por presión de la embajada alemana, cuando apresó a dos estafadores de esta nacionalidad perseguidos por la Interpol, pero en lugar de devolver el dinero que llevaban encima, se lo quedó para él. Gustavo Storrel es el hijo del presidente Stroessner, presentado con unos caracteres grotescos de inspiración real (gustaba de pilotar aviones y coches y presentaba un carácter muy infantil). Pero en general los nombres de los personajes públicos tienen algún cambio: Stroessner ha sido transformado en Storrel, inspirándose en la palabra *atorrante* que en Argentina y Paraguay significa *vagabundo*; el coronel Martínez es su consuegro, el después general Rodríguez, autor del golpe del 89 que lo derrocó y dio paso a un régimen de democracia partidista; el doctor Domínguez es el líder de la oposición liberal, Domingo Laíno; el maestro Rodas es un músico que representa a Augusto Roa Bastos.

Sobre Augusto Roa Bastos realiza una crítica especial. Lo presenta como músico, en referencia a la beca del gobierno de Chaves, el antecesor de Stroessner, y posteriormente otra de éste, a las que renunció sólo por motivos de enfermedad, que

obtuvo con el músico Sila Godoy para realizar investigaciones musicales en países de América del Sur y Europa. También cita el poema que compuso dedicado a Stroessner y a Perón en 1954, y a sus buenas relaciones con el poder. Incluye incluso una referencia irónica a su exilio. Este párrafo que se sitúa después del golpe de Martínez es explicativo:

> En la mesa del ex ministro, y tomando café con él, se encontraba un personaje muy popular: el maestro Rodas. Éste había viajado al extranjero y sobrevivido como compositor de música de películas. Era la primera vez que el nombre de un compatriota se veía asociado a filmes de gran éxito en Panamá, Puerto Rico y El Paso; el hecho llenaba de orgullo a muchos, si bien la música no era de la mejor. Por eso se consideró de mal gusto que un periodista recordara el poema compuesto por el anciano maestro a favor de Storrel (contraprestación de un estipendio gubernamental); el maestro, según la especia popular, había llevado nuestra música a todo el mundo y había salido del país como exiliado. El número de exiliados creció terriblemente con la caída de Storrel; también creció el de los perseguidos *por la tiranía*, o el de los que se declaraban tales, hasta el punto de que el mismo don Ramón Duarte, ex jefe de la policía de Storrel, declaró a periodistas extranjeros que había sido víctima de la arbitrariedad de Storrel y se preparó para iniciar una querella contra el analista norteamericano que, en su biografía de Storrel, dijo que la caída de Duarte había sido un merecido castigo a la corrupción.[515]

Como se observa en este párrafo, Guido Rodríguez Alcalá realiza una evaluación del oportunismo de una buena parte de los personajes de la narración, y del continuismo después del golpe. De esta forma, denuncia las artimañas de los colorados y liberales después de él, cuando amañan unas elecciones que son más fachada de democracia que democracia real. Así, Domínguez y

Martínez acuerdan la política a seguir después del golpe, y el liberal abandona las bases de su partido de la época en que fue opositor, cuando los campesinos invaden su propia estancia y pacta con Martínez su desalojo por la policía. El capítulo octavo evoca esta situación y su título es significativo, porque ambos partidos representan en realidad a la oligarquía: "Reconciliación de una gran familia".

También hay referencias a situaciones que se produjeron en la realidad. Además de las susodichas sobre el contrabando y el tráfico de especulaciones financieras, inmobiliarias y empresariales, es cierto que la Universidad Católica, referente real de la universidad pontificia que pretende impulsar el padre Romero, fue un refugio de los opositores al régimen durante la década de los años sesenta, y se producían intervenciones violentas de la policía hasta que el nuevo rector elegido, Crispín Insaurralde, acabó con cualquier intento de rebelión en las clases. En la novela ocurre algo semejante. Además, se denuncia el sometimiento del profesorado a la jerarquía eclesiástica, su forma de contratación, y las maniobras arteras para conseguir financiaciones de instituciones culturales extranjeras, que lo único que hacen es llenar los bolsillos de la jerarquía y de los particulares, en lugar de destinarlas a la formación de los alumnos. También encontramos una crítica del indigenismo como moda incipiente, con el oportunismo de celebrar congresos sobre el tema, y a los programas de educación bilingüe, porque de ellos se obtienen más beneficios económicos, pero en el fondo no hay un deseo de

[515] *Íbid*., p. 189.

promoción de esta cultura. La crítica es al indigenismo como forma de negocio personal.

Rodríguez Alcalá denuncia la forma de financiación del Partido Colorado, que cobraba un diez por ciento del salario de los empleados públicos para nutrir sus arcas. La actitud de servicio al poder de la prensa también queda denunciada cuando el periódico *El Heraldo* se somete a la voluntad del poder y a las mismas corruptelas. Pero la ineptitud y el alejamiento de la realidad del dictador quedan en evidencia cuando todo el mundo sabe que va a producirse un golpe para derrocarlo, menos él mismo. Esto corresponde a la realidad: los habitantes de Asunción –según sus testimonios orales– sabían que tarde o temprano se iba a producir un golpe de estado contra Stroessner, pero su invalidez mental le impedía ver más lejos de él mismo. La parodia llega al máximo grado de concentración con el casamiento de la hija de Martínez y de Gustavo Storrel; un matrimonio de conveniencia, absurdo, irracional entre dos hijos caprichosos, pero con el que Stroessner pretendía eternizar su poder. Es algo que resulta paradójico porque Martínez ya ha planeado derrocar a Storrel.

La obra se divide en tres partes y un epílogo. Las tres describen perfectamente el proceso de ascenso de Romero, y el epílogo culmina con la situación en que queda después del golpe. La primera parte es una presentación de los personajes y descripción de los métodos y ambiciones de los mismos. La segunda hace más referencias al conflicto de la universidad pontificia y el régimen, y la tercera muestra la caída del dictador y la proclamación del nuevo régimen aparentemente

democrático, pero no lo es, porque en realidad todo continúa igual, aunque se disimula mejor la corrupción política.

Los diálogos sostienen la narración. Hay un narrador-testigo que se limita a ofrecer los acontecimientos, aunque en ocasiones ofrece su explicación para aclararlos al lector, sobre todo cuando se trata de artimañas económicas. Sin embargo, falta una conexión de los episodios narrados más lógica, que aparecen como una avalancha sin respiro para el lector, y la inquina contra el régimen sobrepasa la dimensión analítica que pretende imprimirse a la narración. No obstante, los recursos cómicos y paródicos dinamizan el discurso textual, y la presentación grotesca de la dictadura queda como una denuncia de la primacía de lo personal sobre el beneficio público, lo que entra en contradicción con el discurso oficial nacionalista del régimen. El lenguaje está lleno de interpretaciones simbólicas de la vida paraguaya de la dictadura y del cambio inexistente después del golpe. El rector no es más que el símbolo del arribista paraguayo que recibe la recompensa por su actitud servil con el poder. Por esta razón, la obra es una crónica esperpéntica y disparatada del entorno del poder de Stroessner, no del dictador, quien queda como un personaje estrambótico más; es una presentación del mundo egolátrico y monolítico de la dictadura. Tal como se presentan los acontecimientos de la obra, estamos ante la crónica de la denuncia mediante el humor de una situación a superar, la ingeniería de la corrupción económica y la prevaricación de los que ocupan el poder.

Los cuentos de Guido Rodríguez Alcalá.

Los cuentos de Guido Rodríguez Alcalá tienen dos temáticas, como su novelística: la *histórica* y la *política testimonial*. La primera se centra en **La traidora** de *Cuentos decentes*, en la primera parte de *Curuzú cadete*, y en algunos de *Cuentos*; mientras que la segunda ocupa el resto de su cuentística. Los relatos suelen ser una denuncia del poder político, y de la violencia como método, lo que ha convertido a su autor en el principal y más directo denunciante de la represión física y moral como medio de coacción a la libertad. Sus narraciones son un análisis de los males del país, por lo que la denuncia transciende el ámbito político al acusar a personas con nombres y apellidos de la violencia ejercida y alentada irresponsablemente por un poder, que la utiliza como medio de defensa de sus privilegios únicamente.

Cuentos decentes.[516]

Los *Cuentos decentes* se publicaron en 1987, después de *Caballero*. Para salvar la censura y los problemas derivados de su publicación, Rodríguez Alcalá introduce una aclaración introductoria en la que señala que su intención ha sido hacer ficción y no historia, por lo que toda semejanza con cualquier persona viva es pura coincidencia y no se debe a la intención del autor. Pero después de su lectura descubrimos que esta afirmación es circunstancial, porque hay un paralelismo entre personajes de ficción y personajes reales, un deseo de denuncia de circunstancias aún vigentes en Paraguay, además de una clara inspiración en la situación real del país. Solamente varios cuentos aparecen localizados con claridad en un escenario paraguayo, **Del diario de una adolescente**, **¡Viva Juan Pablo II!,**

La sesión de la O.E.A., **La traidora (1864-1869)** y **Cartas no necesariamente escritas**; es decir, cinco de los once que componen la obra. Sin embargo, es obvio que los seis relatos restantes hacen referencia a la situación paraguaya, aunque no se cite expresamente. Así, la corrupción económica y política, las esperpénticas situaciones represivas, el atraso cultural paraguayo, los entresijos políticos, el machismo y la discriminación de la mujer, el militarismo, el sectarismo, el arribismo político, la traición, y la represión en las cárceles se convierten en los temas de denuncia del régimen político de Stroessner, aunque se mantenga oculta la intención para salvar la censura.

El título de *Cuentos decentes* está elegido porque los protagonistas de los relatos son personas de buena condición, "gente decente". El banquero, el aspirante a embajador, el jefe político, el caprichoso burgués, la estudiante norteamericana de buena familia, y una residenta[517] del mariscal López, desfilan por unas peripecias que tratan de ilustrar la prevaricación de los hombres que ocupan los poderes públicos. La corrupción siempre favorece a este tipo de personas, que aparentan tener una alta condición moral. La denuncia de la corrupción, del favoritismo político, de las clases decentes se

---

[516]Guido RODRÍGUEZ ALCALÁ: *Cuentos decentes*. Asunción, Criterio Ediciones, 1987.

[517]**Residenta**, en palabras de Guido Rodríguez Alcalá, es "la heroica mujer que acompañó, pacientemente, al hombre en todos los infortunios de la guerra" (de la Triple Alianza), *Residentas, destinadas y traidoras*, p. 5. Según él, "forma parte del folklore local la idealización de la guerra y, dentro de la bendita idealización, el culto romántico a la residenta". Las residentas acompañaron a la "corte" del mariscal López durante la contienda, hasta su final en Cerro Corá. Buena parte procedían de Asunción, de cuando López ordenó la evacuación de la capital paraguaya bajo pena de muerte para quien no lo cumpliese. Entre las residentas estaban las agraciadas, cuyos parientes se llevaban bien con López, y las traidoras, familiares de reos políticos, castigadas por las faltas de aquéllos o de los amigos. Episodios del Via Crucis de las residentas han sido recogidos en la obra susodicha. En la novela *Pancha* de Maybell Lebrón (Asunción, Aradurâ, 2000) se narra con crudeza la historia de algunas residentas.

convierte así en el punto de mira de la crítica corrosiva de Guido Rodríguez Alcalá.

El examen de los cuentos que aparecen en la obra nos ilustra estas ideas. Comenzando por uno de los ellos, **Macario** relata la historia de un director de una sucursal del Banco de Logroño, nombre que oculta la referencia directa a la realidad paraguaya sin eludirla para salvar posibles represalias, que es el "chivo expiatorio" de un desfalco que han llevado a cabo sus superiores. Es encarcelado por ello, pero no es condenado porque al poder no le interesa levantar su silencio sobre el caso. En la prisión conoce a un hombre que le protege, llamado Macario, quien queda discapacitado físico y psíquico después de un motín. Como premio a su ayuda, el protagonista se lleva a Macario a su casa para emplearlo como jardinero, a pesar de su estado lamentable y de las objeciones de su esposa.

Más que el argumento, lo que destaca en el relato es la denuncia del funcionamiento de la justicia durante la dictadura, totalmente sometida a los poderes político y económico, lo que la hace inexistente en realidad. Pero también es una denuncia del sistema carcelario del país, donde los presos están hacinados y los hay de primera y de segunda, los guardias los tienen amenazados de muerte y la violencia se respira en el ambiente. El protagonista cita que la cárcel es normalmente una experiencia de *de-* y no de *regeneración*, pero disculpa los males del país alegando que son *imperfecciones*, porque su posición le obliga a defender la pervivencia de las situaciones injustas.

Error de rutina recoge la historia de un comisario que lamenta la actitud de su oficial de guardia. Éste ha maltratado

a un preso que se encontraba en la calle dando de comer lomito envenenado a los osos del zoológico. Sin embargo, el comisario ha descubierto que el torturado posee suficientes influencias familiares como para arruinar su carrera. Además de la denuncia de los malos tratos en las comisarías, Rodríguez Alcalá denosta la actitud absurda de las gentes de buena familia, caprichosas, de actitudes absurdas y más bárbaros que el pueblo, y el nepotismo del poder.

Hacerse hombre se centra en la crítica del servicio militar obligatorio. Comienza con la situación absurda de la inspección médica que se realiza a los reclutas en el momento de su incorporación a filas, mientras las vecinas pueden verlos desnudos desde la terraza. A continuación narra la historia del conscripto Alberto, declarado apto para el servicio, lo que es motivo de orgullo para la familia. Su madre se las ingenia para que no lo manden a un cuartel y quede realizando trabajos de oficina durante su servicio, lo que resulta posible cuando el general Cantero, un represor de la guerrilla, lo emplea en su oficina. A partir de aquí, la acción se centra en la persecución de un comando guerrillero en un pueblo fronterizo, con la quema final del guerrillero Varela por los soldados, situación que impresiona tanto a Alberto que abandona la carrera militar.

Sin embargo, el relato no tiene Paraguay como escenario real. En la página 28 cita el narrador que justamente cuando se incorpora Alberto al servicio, los guerrilleros cruzaron la frontera de Guatemala, pero es fácilmente presumible que sea un simple recurso para salvar problemas de censura, porque el contexto hace referencia a Paraguay. El lenguaje se convierte

en arma de denuncia del autor. El narrador adopta el registro léxico de los mandos militares para ironizar sobre la forma de pensar de este estamento. Encontramos también un aspecto crítico recurrente de la obra de Guido Rodríguez Alcalá, sobre todo en sus libros de cuentos: la represión dictatorial contra la oposición no se centra en la persona en concreto; la familia llega a ser la víctima de la represión o del lastre moral y de reputación social de tener un miembro en la oposición.

Del diario de una adolescente es un relato de reivindicación de la necesidad de libertad de la mujer joven para elegir el camino por donde debe discurrir su vida, y una crítica al tradicionalismo paraguayo que la obliga a adoptar determinados papeles familiares y sociales desde su infancia. El padre es un dirigente político seccional y el hermano es un calavera. La adolescente protagonista refugia sus verdaderos sentimientos en la escritura de un diario, porque ella es diferente y tiene ansias de adquirir una personalidad propia, lo que la enfrenta a un mundo familiar que no está dispuesto a aceptárselo. En el diario, la narradora-protagonista expresa los sentimientos propios de una adolescente: sus amoríos, el enfrentamiento generacional y la admiración por algunos mayores. La narración se convierte en una lucha entre el hermano, un futuro militar de mentalidad tradicional que se caracteriza por su machismo, y la protagonista, sensible y amante de las letras, antítesis de la violencia que caracteriza a aquél. El futuro militar quita el diario a la muchacha, que quiere ser escritora y admira a Neruda y Juana de Ibarbourou.

El deseo de la joven por vivir dentro del mundo de la literatura se hace realidad cuando asiste a una conferencia de

Roa Bastos que se celebra en la Academia Literaria. Hechizada por su voz y su corrección al hablar, expresa que "él no trata a las mujeres como Roberto". La joven abandona su Capiatá para estudiar en la Universidad de Asunción, pero no logra finalizar su propósito porque regresa a su pueblo para ayudar a su madre, ya que han llegado a cortar la luz de la casa, con lo que se frustra su carrera.

Tradicionalismo y deseo de progresar se oponen en la figura del padre tradicional, metido en política, y el hijo militar. Los varones niegan a la mujer del derecho a progresar, porque el que estudie entra en contradicción con el mundo familiar y social del país. La joven establece un diálogo en el que el interlocutor es simplemente su diario, el refugio de su intimidad, y el narratario de su escritura. Además de un desahogo, el diario se convierte en una forma de interpretar la realidad del país y las causas de su atraso. En ese momento, la narración trata de ajustarse a la expresión oral, con largas frases, polisíndetos, encadenamientos causales y muletillas. En él, destaca la comparación que establece entre Roa Bastos y la gente que ocupaba el poder en su país:

> Yo estaba muerta porque Roa Bastos dijo que le gustaban mis poesías y es un gran escritor y podía ayudarme y hasta me prometió que me iba a publicar en un diario que no solamente por eso, diario. Se notaba que era un hombre decente y cuando llegó al colegio toda la juventud con él lo mismo en otros partes donde estuvo porque recorrió muchos colegios y lo recibían siempre así y desde luego que era muy evidente que es un hombre superior y que les hacía sombra y por eso tuvieron que echarlo del país por pura envidia. Porque saben bien que *comunista* no es como ellos dicen sino que no les conviene al gobierno

la gente que piensa y que sabe hablar como Roa Bastos y no es un burro como ellos.[518]

La necesidad de la educación y de la cultura para fortalecer el espíritu crítico de los paraguayos se convierte en algo necesario de reivindicar para Guido Rodríguez Alcalá. El país seguirá gobernado de la misma forma y padecerá los mismos vicios tradicionales, si no se genera un impulso en las gentes que les motive a formarse individualmente. Tradicionalismo e incultura se convierten, como expone el autor en este cuento, en los lastres principales del país.

¡Viva Juan Pablo II! es un relato carnavalesco e hilarante. Un bolichero, una suerte de garrotero eclesiástico, se encuentra en la comisaría, donde está declarando para evitar ser encarcelado. En el desfile de carnaval se disfraza del papa Juan Pablo II, y las gentes se santiguan cuando pasa, rezan y creen que es él. Pero todo se complica cuando delante de su boato desfila otro de mujeres en paños menores bailando samba, y una de ellas le provoca lanzándose encima de él, se les fotografía en ese momento, y al quitarse de encima a la mujer, involuntariamente provoca que ésta se abra la cabeza, razón por la que está detenido. Sin embargo, debido a su papel de garrotero y a sus influencias sale de prisión sin cargo alguno después de haber finalizado la declaración policial, que es el cuerpo de la narración. En el centro del absurdo de las situaciones, Guido Rodríguez Alcalá se recrea en el lenguaje, pero además fuerza la situación para ridiculizar al

[518] *Íbid.*, pp. 43-44.

bolichero[519], personaje corriente que acaba se ha convertido en uno de los temidos del régimen dictatorial.

La sesión de la OEA es uno de los relatos más ingeniosos de la obra. Su estructura se compone de tres testimonios dramatizados, el de la mamá, el de la hija y el del marido. Se disponen de forma continua, en relación con los deseos, aspiraciones y problemas de cada uno de los tres personajes alrededor de la trama principal. Los testimonios sucesivos hacen referencia a una sesión de la OEA que se celebra en los Estados Unidos, a la que acude el marido y de su discurso depende el que alcance el cargo de embajador en Europa. Los testimonios de la madre revelan sus esfuerzos por conseguirlo, lo que sería el mayor anhelo de su vida, pero su hipocresía se lo impide. Mientras, los de la hija reflejan su soledad, pero la aceptación con sumisión al destino de su marido. La obsesión de éste por alcanzar la embajada, aun a costa de gastarse toda su fortuna, es el motivo central de su discurso.

Observamos en el argumento que de nuevo la crítica de Guido Rodríguez Alcalá se centra en el arribismo y en la hipocresía social. La esposa e hija es la víctima de la prostitución moral de quien tiene como único objetivo el ganar un puesto importante. El marido ha tenido que convertirse en un libertino para ganar el favor de los diplomáticos, en quienes busca apoyos e influencias. La mujer vuelve a ser la víctima de un orden social en el que el hombre ocupa el único plano de importancia.

---

[519]Personaje que es propietario de una tienda o un pequeño almacén. El del cuento se ocupa de asuntos y negocios de poca monta, pero ejerce su influencia sobre estamentos superiores políticos, policiales, militares y civiles. Con ello, Rodríguez Alcalá denuncia la existencia de hombres de la dictadura por todas partes, incluso

Don Juan es también un cuento sobre la represión que padece la mujer y su conformismo al aceptar su papel social y familiar. Don Juan emplea a una joven como mucama en su casa, con permiso de su padre. Después, la muchacha sufre humillaciones, teniendo que soportar incluso el acoso sexual y la violación, porque forma parte de su "deber". Finalmente, don Juan muere, la joven hereda su automóvil de lujo, que no puede mantener y queda en la puerta de la casa familiar abandonado, pero la joven lo mantiene porque "una siempre le toma cariño a lo que tiene".

El beso al leproso narra la historia de Luisito después de su muerte, ahogado en el río a causa de una borrachera de caña paraguaya. Luisito arrastra la desgracia de ser un muchacho feo. En realidad muere asesinado por el narrador, quien caritativamente lo mata para que deje de ser el tonto del pueblo. Crueldad y sentimientos quedan mezclados en la narración, que es un ataque a la marginación social, producto de los prejuicios. En el relato en primera persona destacan las citas intertextuales como la manriqueña "me reventaron sus coplas a la muerte de feo Luisito".

La edad feliz es un relato sobre el miedo del niño sometido a una severa educación religiosa. La exageración de la educación católica recibida le hace creer en la existencia de diablos que llegan a su habitación, y cuando no encuentra nada, él sigue creyendo que los ve. Este tipo de educación se debate entre contradicciones: mientras al niño se le dice que besarse es pecado, todo el mundo lo hace. Así, la hipocresía social y

---

bajo la apariencia de hombre corriente. Es la capacidad de la tiranía por captar adeptos a cambio de posibilidades de enriquecimiento.

moral vuelve a ser el centro de atención de la crítica de Guido Rodríguez Alcalá.

Cartas no necesariamente escritas es uno de los mejores cuentos de la obra. Se inspira en un cuento de Joyce Carol Oates titulado "Unmailed, Unwritten letters", del libro *The Wheel of Love*. En él se dispone una serie de cartas a diferentes destinatarios que escribe una becaria estadounidense que viaja al Paraguay para realizar su tesis doctoral sobre los partidos políticos del país. Intenta convencer a sus padres de que Paraguay es un país tranquilo y de que allí no sucede como en Colombia, porque no hay guerrilleros que pongan bombas a diario. A una amiga, Maggie, le desmitifica su idea sobre el Paraguay, mientras que al profesor Nichols le va dando explicaciones sobre la marcha de su trabajo. A la vez, a su novio Bob le descubre los falsos mitos norteamericanos actuales. Por medio de estas cartas la narradora va examinando la situación política y educativa del Paraguay en comparación con su país de origen. Se pone en evidencia el desconocimiento absoluto que los extranjeros tienen del Paraguay: no existen nativos, no es un pueblo alegre como se cree que son los latinos, y los norteamericanos que residen allí se aburren. También somete a juicio los tópicos del pensamiento político e histórico paraguayo que pervive en la actualidad: "todo el mundo sigue hablando del Mariscal López, un contemporáneo del General Grant, como si fuese un político actual..." (p. 99). El retraso es evidente, se ven los programas de televisión de hace veinte años en los Estados Unidos, pero lo más extraño para la protagonista es que los partidos políticos se rigen por las personas y no por las ideas. Guido Rodríguez Alcalá aprovecha

para criticar con ironía la situación paupérrima en que se encuentra la investigación científica en Paraguay:

> ...En el Archivo Nacional de Asunción han adoptado una modalidad particular: guardar bajo llave los microfilms y copias de los documentos y tener los originales a la disposición del público. Me siento vandálica haciendo mi investigación, porque los papeles se me deshacen en las manos al revisarlos, pero tampoco puedo ser más papista que el papa y, además, debo apurarme, porque no puedo imaginarme qué quedará de este Archivo dentro de veinte años.[520]

Rodríguez Alcalá aprovecha para revelar la penuria en que se encuentra el estado de la investigación en Paraguay. El director del Archivo es un lascivo, no hay nada sobre lo que busca y finalmente, ha de recurrir al trabajo de campo, a las entrevistas personales para poder obtener datos, con el riesgo de la subjetividad que representan estas opiniones. El estado de las universidades es lamentable. Sin embargo, los estudiantes paraguayos son "muy amistosos".

A medida que la protagonista conoce a gente del país, surge una trama política en la que se va sumergiendo sin apenas darse cuenta. Poco a poco cae en la vorágine que sostiene al régimen paternalista dictatorial, hasta convertirse en una delatora de opositores universitarios, hecho que se descubre al final de la narración, cuando acude a despedirla al aeropuerto Jack O'Connor, el asesor político de la Embajada de los Estados Unidos. Con este detalle argumental, Guido Rodríguez Alcalá recrea con la ficción una situación en la que la política se va introduciendo en una persona que inocentemente acude a Paraguay solamente a realizar una actividad personal. Y la inmersión en la política del dominador imperialista estadounidense puede

despertar las vilezas del ser humano. El cuento acaba siendo una denuncia del estado del país durante aquellos años, donde la alienación a que somete la represión es inexorable. Este cambio del argumento sirve para revelar que la imagen que el Paraguay de Stroessner ofrecía en el exterior, de apariencia tranquila y sin conflictos políticos, era bastante distinta de la real. Si el país parecía ser uno de los más estables de Latinoamérica, sin opositores radicales ni terroristas, se debía al continuo ejercicio de denuncia a la policía de personas que en principio nada tenían que ver con el poder y la política, no a que existiesen grandes grupos guerrilleros organizados o conflictos armados.

La traidora (1864-1869) es un cuento histórico. Se trata de la historia de una residenta[521] que acompaña al mariscal López y a Madame Lynch en su peregrinar al norte del Paraguay, cuya presencia eclipsa a la de la irlandesa. La narradora es su nieta, y el discurso forma parte de una conversación. Las traidoras eran parientes de reos políticos, castigadas por las faltas -la mayor parte inexistentes- de familiares, o de amigos y conocidos. La culpa de un traidor podía recaer sobre la familia. Y en el cuento Guido Rodríguez Alcalá trata de desmitificar al mariscal López, justificando que se le llame mejor Nerón que Cristo de Cerro Corá. Además de la desmitificación histórica hay un irónico reproche a los varones que hicieron la guerra sin consultar a las mujeres, para que al final quedaran ellas solas luchando por sobrevivir. El anacronismo deliberado se convierte en un recurso que utiliza

[520] *Op. cit.*, p. 99.
[521] *Víd.* nota a pie número 517.

Rodríguez Alcalá para actualizar la narración, cuando la narradora cita que se la considera estropeada por Caballero Aquino, un historiador paraguayo bastante heterodoxo.

Como se observa en el examen de los argumentos y de los aspectos más interesantes de cada relato, los protagonistas suelen ser mujeres, porque son las víctimas de la sociedad machista paraguaya, pero al mismo tiempo son incapaces de rebelarse contra esta tiranía. Por tanto, no hay una visión maniquea de mujeres buenas y hombres malos, porque ambos son culpables de la situación. La mujer, además de víctima social, es agente de su propia desgracia en cuanto que es incapaz de rebelarse contra el sistema imperante.

En un plano estilístico, la oralidad es la característica más importante de todos los relatos. El autor se aparta de imprimir cualquier regla lingüística que evite la verosimilitud de sus narraciones, y los personajes hablan como buena parte del pueblo paraguayo. Rodríguez Alcalá emplea onomatopeyas como "Abuelita hace *sss* como si tiene dentera *sss* como la cebolla que se fríe en la paila" (**La edad feliz**, p. 81), el polisíndeton, la conjunción *que* con valor de nexo narrativo, diferentes registros, localismos, frases encadenadas y párrafos sin pausas, recursos que tienden a reproducir el habla paraguaya. La oralidad se convierte en el signo característico de los relatos del autor, como lo es de sus novelas, conformando un estilo muy particular.

Guido Rodríguez Alcalá muestra una gran preocupación por la forma de sus textos. En ellos trata de adecuar el lenguaje al registro habitual que emplea cada personaje en la realidad: el empleado de banco se expresa con corrección en un registro

del castellano paraguayo medio, el pueblo se expresa peor y las clases política, militar y policial bastante mal. La norteamericana de **Cartas no necesariamente escritas** se expresa con palabras en inglés e incorrecciones sintácticas. Pero esta preocupación se encuentra también en relación con el contenido. Guido Rodríguez Alcalá utiliza en **Macario** el pronombre personal *usted*, inusual en Paraguay, para ocultar la localización del relato. Los policías, políticos y militares demuestran su incivismo, torpeza y analfabetismo. Por otra parte, como en las obras de Caballero, el autor insiste en las incorrecciones comunes del registro vulgar del castellano paraguayo, como el uso de la preposición *en* con valor de dirección, los anacolutos o la confusión fonética por similitud. La escasa puntuación en los párrafos y el uso de la segunda persona acentúa esta oralidad de los registros empleados en las narraciones.

Cuentos decentes son relatos de denuncia de la situación de la dictadura de Stroessner. Pero no hay maniqueísmo, con campesinos idealizados y policías perversos; todo el mundo es culpable de la situación política lamentable en que se encuentra el país, porque nadie hace nada por evitarla, en una Asunción que suele ser el escenario de los relatos -donde se gestan las grandes decisiones políticas-. Guido Rodríguez Alcalá abandona la habitual localización del relato paraguayo en el ámbito rural, para centrarse en el que él conoce, el de la capital paraguaya.

Como en sus novelas, hay una crítica a los partidos paraguayos tradicionales, unos por su abuso de poder y otros por su incapacidad para combatirlo y su falta de respuesta a la represión. Las historias que se cuentan se enmarcan en la

realidad de la dictadura, pero es una búsqueda de argumentos de ficción en el marco del régimen político del momento en que se escribieron. Así, los personajes son tipos característicos de la dictadura: espías, bolincheros, jefes de seccionales, delatores, traidores y opositores.

En este sentido, *Cuentos decentes* es una extensión de la realidad a la ficción, como la novela *El rector*, pero sus argumentos son verosímiles porque Guido Rodríguez Alcalá es capaz de ironizar sobre la vida paraguaya de la época para buscar los males arraigados en una sociedad que parece incapaz de superarlos.

Curuzú cadete. Cuentos de ayer y de hoy.[522]

Curuzú cadete se publica después de la caída de Stroessner. El atisbo de libertad que surgió después del cambio político hizo que se multiplicaran las obras sobre, la dictadura y una de ellas fue parte de esta colección de cuentos, que se subtitula "Cuentos de ayer y de hoy". Como hemos avanzado anteriormente, la obra está formada por siete cuentos históricos y once de tema contemporáneo. De esta forma, como indica el subtítulo, se relaciona la violencia institucionalizada del pasado paraguayo con la del presente de la dictadura de Stroessner.

El autor advierte en el preámbulo que hay poco de original en los argumentos; todos están tomados de la historia o de reportajes verídicos, porque el propósito no es el de conseguir originalidad literaria sino el dar un estilo propio al material ya existente. Como en *Cuentos decentes*, Rodríguez Alcalá se inspira en la realidad paraguaya para reproducirla

testimonialmente, pero incide en la autenticidad y la virtualidad de los acontecimientos narrados, por inverosímiles que puedan parecer.

Los relatos de "ayer" tratan algunos aspectos oscuros de la historia paraguaya. Como en *Caballero* y *Caballero rey*, el autor desmitifica la historia oficial heredada para ofrecer una interpretación personal de los acontecimientos perfectamente verosímil. El objetivo es concienciar al lector para que supere los tópicos del irracionalismo histórico paraguayo. De ahí que escoja algunos personajes históricos de segundo plano, no al hombre común, sino a personajes con nombre y apellidos que figuran por debajo de los grandes héroes. Pero sus testimonios no son para alabar a éstos, como ha sucedido generalmente en el tratamiento de la historia en Paraguay, sino para subrayar sus defectos y desmitificarlos. Estas palabras que nos comunicó el autor en carta personal sirven para demostrar el sentido de los cuentos de la serie "Hoy" de *Curuzu cadete*: "Se basa en entrevistas, articulos periodisticos, testimonios. Lo que yo hice fue reescribir esas historias, sin pretender ser original. Mas bien quería lo contrario: darle nivel literario a lo de todos los días". Es obvio que "lo de todos los días" servía para mostrar la dureza de la represión stronista.

El primer relato, **El negrito Pilar**, es la historia del negro Pilar, esclavo de Gaspar Rodríguez de Francia, contada en primera persona. Francia lo compro en la Esclavatura del Estado, entidad oficial de compraventa de seres humanos de aquellos tiempos. Se volvió ladrón cuando tuvo la protección del jefe, por lo que el autor quiere formular la idea de que es

[522]Guido RODRÍGUEZ ALCALÁ: *Curuzú cadete. Cuentos de ayer y de hoy*. Asunción, RP Ediciones, 1990.

la actitud del dictador la que determina el grado de corrupción del país, y que la tiranía corrompe a cualquier persona. Rodríguez Alcalá se inspira en la historia partiendo de que Josefina Pla le dijo que había visto una referencia al castigo del negrito en el Archivo Nacional. Por otra parte, Pilar aparece en varios textos, como el de Wisner von Morgenstern. En la narración de nuestro autor, por azar, sale del centro de esclavos. Desempeñando su labor de sirviente es testigo de la crueldad y brutalidad del Dictador Supremo, y de sus veleidades y arbitrariedades, hasta que se convierte en el protegido y en el intermediario para poder hablar con el tirano. Pero el negro cae en desgracia por el robo de unos aros y es ajusticiado con la muerte por la traición de una delación, que oficialmente realizaron las mujeres del mercado, aunque Pilar cree a ciencia cierta que se trata del esclavo que quería reemplazarle de su puesto. El relato de Pilar es una denuncia de la traición, la histórica pugna en Paraguay por alcanzar un lugar de privilegio junto al dictador de turno y la crueldad como instrumentos del poder desde la independencia por medio de la narración literaria.

Juliana es un relato en tercera persona de la historia de Juliana Insfrán de Martínez en el momento en que está en prisión antes de su fusilamiento, acusada de participar en la conspiración de San Fernando, por la que fue condenada en los Tribunales de Sangre que dirigía el Paí Maíz durante la Guerra de la Triple Alianza. Juliana Insfrán era la esposa del coronel Francisco Martínez, acusado de traición por el mariscal López, quien veía enemigos por todas partes. El motivo fue el haber perdido en la guerra la fortaleza de Humaitá ante la

superioridad del ejército aliado, lo que fue considerado como haber vendido la misma. En realidad, gracias a la heroica resistencia de Martínez, el mariscal López pudo huir hacia el norte en una singular retirada. Juliana fue enviada a prisión y condenada sólo por el hecho de ser la esposa de aquél, aunque el arcediano Barrios y el teniente cirujano Roque Céspedes habían declarado en contra de ella[523].

Su caso fue un error confirmado por el propio Paí Maíz años después. Juliana se había negado a participar en la farsa de la denuncia de una conspiración en la que se quería involucrar a su marido, renunciando a aceptar las tesis de López, y defender así su dignidad con valor. Rodríguez Alcalá retoma la historia que esboza en *Caballero* para centrarse en el padecimiento de la mujer en la prisión, lo que es una forma de completar la historia del personaje. En la cárcel sufre injurias, vejaciones y es violada, acepta firmar la declaración en su contra ante las torturas recibidas, lo que es descrito con agilidad en la narración, hasta que finalmente decide arreglar su físico antes de ser fusilada.

El relato es estremecedor. Con él, el autor persiste en la tarea de demostrar que el tan glorificado mariscal López era un bárbaro y no un héroe; es decir, pretende atacar la historia oficial paraguaya. También destaca en la narración, cómo Juliana contempla que su amiga Elisa Lynch, la concubina de López, le vuelve las espaldas por miedo a comprometerse. Y como en los *Caballero*, el autor utiliza fuentes históricas para documentarse de los sucesos, antes de reproducirlos como

[523]Guido RODRÍGUEZ ALCALÁ: *Residentas, destinadas y traidoras*. Asunción, RP - Criterio, 1991.

relato: los testimonios de la época de Silvestre Aveiro, Matías Goiburú y Jorge F. Masterman[524].

Las destinadas se sitúa también en la Guerra de la Triple Alianza. Las destinadas eran las mujeres de hombres acusados de traición porque se habían opuesto a decisiones del mariscal López, y eran enviadas a Espadín, un auténtico campo de concentración. Allí, vivieron en unas condiciones tan duras que llegaron a comer hasta el feto del aborto de una burra, según el testimonio de la destinada francesa Dorotea Duprat de Laserre, que se utiliza como fuente textual histórica de la narración[525]. Este relato reproduce la historia del peregrinar de una ellas después de la orden, dictada por López en febrero de 1868, de abandonar Asunción a toda costa, bajo pena de muerte si se incumplía, hasta que al final las envían junto a otras dos al campo de Yhu.

El cuento se centra en la descripción del horror que significó este episodio histórico. El autor subraya el sufrimiento, el dolor y las penurias que pasaron las destinadas, e incide de nuevo en la excesiva duración de una guerra perdida de antemano. Ellas tuvieron que abandonar su mundo, y perdieron a sus seres queridos por la decisión tiránica del mariscal, lo que se convierte en el eje del relato. La estructura lineal presenta una alternancia entre sucesos intrahistóricos y pensamientos personales de la narradora-protagonista, pero domina el discurso de la testigo de los acontecimientos, pretendiendo el autor dar carácter de testimonio real al relato.

---

[524] *Op. cit.*, pp. 97-147.
[525] *Ibid.*, pp. 51-80.

Toro pichai es una confesión del primo de un condenado por Gregorio Benítez, un mayor que López envió a Concepción en febrero de 1868 para alancear a los traidores, apodado como el título del relato. Benítez era un protegido del general Resquín, y el relato cuenta la ferocidad de las persecuciones de Benítez en Concepción. La fuente es la confesión anónima del primo de un ejecutado al padre Insaurralde sobre las tropelías de Toro pichai. Rodríguez Alcalá trata de evocar uno de los episodios más crueles de la represión del mariscal López durante la guerra, basándose como fuente en el texto de Héctor F. Decoud titulado *La masacre de Concepción* de *Residentas, destinadas y traidoras*[526].

El testimonio de Masterman sirve como fuente de **El peluquero**, la historia del peluquero de Madame Lynch -la concubina europea de López-, Henry, considerado por ella el único ser civilizado del país. Cae en desgracia porque un día se le escapa una frase donde decía que le iba a poner una peluca a la madama calva. Por ello acaba muriendo envenenado en la prisión misteriosamente, como atestigua Masterman. Historia o ficción, lo cierto es que es una historia jocosa en la que se da rienda suelta a la imaginación humorística para denunciar la crueldad de la Lynch, una mujer de decisiones caprichosas.

Braulio es un cuento de dos páginas que narra la historia de un personaje que acude a Asunción para vender un uniforme de oficial. El cuento queda como otro testimonio de la represión del mariscal López. quien al decir del narrador "nos fusila más que el enemigo".

---

[526] *Op. cit.* pp. 137-148.

Facundo Machaín narra la historia familiar de este personaje, el presidente paraguayo que fue derrocado el mismo día de su nombramiento, cuando se encuentra en la prisión después del acontecimiento. El asesinato de Facundo Machaín al que se alude en el relato fue posterior a su derrocamiento. Fue presidente el 31 de agosto de 1870 (como figura en *Caballero rey*) y murió en la matanza de la cárcel pública en 1879. El relato es un nuevo trazo de recreación de la vida de personajes de la historia paraguaya, para desmitificar la idea del glorioso pasado nacional.

Con excepción de **El negrito Pilar**, todos estos relatos de "ayer" tratan de acercase al verdadero rostro del mariscal López, para desmitificarlo y presentar una imagen contraria a la glorificada que ofrece la historia oficial paraguaya. Uniendo estos relatos se puede advertir el sufrimiento del pueblo por sus decisiones arbitrarias e irracionales. Frente a la imagen romántica que se presenta de él, Rodríguez Alcalá muestra a un tirano que utilizaba el poder como si se tratara de un juguete en manos de un niño. Las decisiones de López respondían a impulsos y la imagen de él que el autor esboza tiene más puntos de concomitancia con el dictador Francia de *Yo el Supremo* que con la de un héroe romántico, porque para Guido Rodríguez Alcalá la política decimonónica paraguaya ha sido alimentada por un conjunto de individuos sin formación y sin escrúpulos.

A pesar de la diferencia temporal, los cuentos reunidos bajo el título de "Hoy" son episodios que sitúan a la violencia como protagonista de la historia paraguaya y del ejercicio de sus gobiernos. Guido Rodríguez Alcalá reúne en un mismo libro

episodios intrahistóricos de las tiranías más duras de la historia paraguaya, la de Francia, la de López y la de Stroessner[527].

El relato que da título al libro, **Curuzú cadete**, recrea el episodio de la misteriosa muerte del cadete Benítez en la escuela militar. Sin embargo, su espíritu pervive y a lo largo de la narración se describen los momentos donde aparece su intersección, concretamente en la fuga del acusado en falso de su muerte, el capitán Ortigoza. La narración se detiene en contar la forma de corrupción que permite al capitán evadirse de la prisión y no en el asesinato del cadete, episodio que queda subyacente en el discurso oralizado de la narradora. Un testimonio oral se convierte en la fuente del relato y el autor no se recrea, de forma original, en descripciones de la muerte del cadete ni en las torturas de la cárcel, huyendo del maniqueísmo. Su compromiso con la verdad oculta le lleva a acomodar el relato en la culpabilidad en las instituciones militares, y no en responsables concretos con nombres y apellidos. El relato se convierte, como otros del autor, en una denuncia de la violencia que ejerce el poder represivo como método de coacción. La violencia no es, por tanto, hecho aislado que sucede de forma aleatoria y circunstancial, sino un método de poder institucionalizado. Por ello, la postura del autor es la negación de las verdades oficiales y la denuncia de la falta de transparencia existente en la sociedad paraguaya de la dictadura.

---

[527]Los relatos actuales están basados en hechos reales de la represión de la dictadura de Stroessner. El mismo Guido Rodríguez Alcalá se convirtió en un investigador de episodios concretos que sacó a la luz después de la caída del dictador en su trabajo *Testimonio de la represión política en el Paraguay: 1975-1989*, Asunción, Comité de Iglesias. Los de épocas anteriores le ha servido a Rodríguez Alcalá como fuentes de sus ensayos.

Las guerrilleras es la historia de un grupo de mujeres que combate con medios violentos contra la dictadura. La narración es una crítica del coloradismo viejo, la delación y la ramificación de la represión hacia todos los estamentos de la vida paraguaya. **La pareja Gómez** narra la historia de los hijos del general Cantero, que por su educación como niños malcriados, provocan un accidente con el coche, a causa del cual se inicia una dura represión policial incomprensible. El discurso narrativo lo constituye el testimonio de un oficial que trata de desmentir la información de prensa sobre el general Cantero, justificando y negando las acciones represivas que éste ha llevado a cabo. Guido Rodríguez Alcalá pone en duda toda versión dada de cualquier acontecimiento, como realiza también con la historia pasada.

Condena versa sobre la detención y la estancia en la prisión policial de Benito, sin que la familia pueda hacer nada porque se encuentra en Argentina, y los violentos interrogatorios, en los que la tortura y la pileta son habituales, y obligan a que el preso al final firme la declaración que quiere el capitán Barrios, un represor de la era de Stroessner. En el relato hay una crítica de las construcciones convencionales de Asunción, hechas por albañiles extranjeros que se hacen pasar por arquitectos. Es una alusión irónica a la incultura e inocencia de la gente de las clases altas y de los aparatos del poder paraguayos, fáciles de engañar por los extranjeros. De la misma forma, critica la violencia innecesaria de los interrogatorios policiales, uno de los temas recurrentes del autor, y al analfabetismo de los

funcionarios públicos del país, hábiles sólo para utilizar la pileta.

Investigación es la historia de un *pyrague*, un delator de barrio perteneciente al Partido Colorado, que denuncia a Sofía Benítez y al doctor Barrios, acusados de colaborar con exiliados del MOPOCO (Movimiento Popular Colorado) en Argentina, una facción disidente del partido que sustentó a Stroessner, y opositora al régimen, y de imprimir propaganda política antigubernamental con un mimeógrafo. Llegado el arresto de Sofía, la policía la acusa de trotskista, la tortura y el oficial más cruel, la viola. Finalmente, la policía se inventa que han destruido una red subversiva peligrosa. Pero el delator sigue sin obtener las recompensas que cree que merece, quedando como un Judas para la historia.

Además de la denuncia de las prisiones paraguayas y de la tortura, basadas en acontecimientos reales, la crítica se centra sobre todo en la figura del delator al servicio de la policía, un personaje habitual en cada barrio de Asunción durante la dictadura de Stroessner, que, aunque conocidos por todos los ciudadanos, permanecen y han quedado en el olvido. Guido Rodríguez Alcalá muestra con este relato el proceso de la detención, tortura y encarcelamiento de la dictadura. Aunque no hay pruebas, y sin presunción de inocencia, se condena a una persona. El autor no explicita en ningún momento la culpabilidad real del condenado, sino que se centra sobre todo en la denuncia del funcionamiento de la represión y de la inexistencia de un sistema judicial en el país. El relato queda como crónica para la historia, y en él domina el intento de

objetividad con el uso de la tercera persona y de un narrador omnisciente.

Fragmentos de las memorias de una sindicalista es un relato en primera persona en que se narran en forma de memorias, como dice el título, los avatares en los que se ve envuelta una sindicalista paraguaya. Miembro del Partido Colorado desde joven, protesta contra el despido de unas trabajadoras porque no están afiliadas a esta organización política, por orden superior al empresario. El autor muestra por primera vez la dimensión real del poder de los colorados, capaces de controlar todos los resortes sociales tomando el estado como un feudo particular. Pero este episodio sucede en 1947, cuando cae presa por primera vez. En 1968 vuelve a serlo y la policía la mantiene veintidós días incomunicada en Investigaciones. La mudan de cárcel incluso, porque comienza a rajarse la pared, pero en la nueva se encuentra con el hacinamiento de presas, lo que es poner en evidencia el lamentable estado de las cárceles paraguayas. Finalmente, la juzgan, y resulta condenada hasta 1982. Acabada la condena sale de prisión, pero una respuesta a un periodista que le pregunta sobre la libertad, la vuelve a llevar a Investigaciones, donde se declara en huelga de hambre, hasta que la introducen en una camioneta al exilio. En Argentina la rechazan, queda finalmente en Brasil hasta que emigra a Alemania. El relato se centra en la crítica de la situación de las prisiones, además de la ya sabida falta de libertad sindical durante la dictadura. Es uno de los relatos más irónicos y humorísticos de Guido Rodríguez Alcalá, quien utiliza estos recursos para ridiculizar en un grado importante a la dictadura.

Juanchi destaca por su estilo original: el discurso oral no tiene interrupciones y los párrafos se suceden sin que apenas exista puntuación ortográfica. De hecho, la primera parte no presenta ningún punto. El relato tiene como argumento central el ascenso en la carrera judicial y política de un joven, pero sus influencias se acaban cuando sufre un accidente en el que choca con un vehículo ocupado por un joven de buena familia y una rubia que tienen más influencias que él en las decisiones del presidente. La ironía vuelve a ser el recurso principal del relato: el narrador comenta que los errores de Stroessner se deben a que está mal aconsejado, como habitualmente se entendía entonces, por lo que nunca le eran imputables. Por otra parte, revela como en *El rector* que el tráfico de influencias depende del grado de jerarquización y de proximidad personal a la cúpula del poder.

Casamiento de conveniencia es una crítica a la convención tradicional del matrimonio de conveniencia. María Rosa, una joven educada en una familia colorada, es preparada para que se case con un militar, por obra de su tía. Posteriormente Merceditas, la hija menor, casada con un preso político, también es obligada a casarse con un inspector de policía. La crítica se centra en la educación tradicional que recibe la mujer, pero no disculpa su obsecuencia, porque acepta esta situación sin rebelarse abiertamente.

Peter es un relato en primera persona sobre la picaresca del político metido a servidor público. El protagonista es un miembro de la Embajada del Paraguay en los Estados Unidos, que acaba teniendo un problema con su esposa y una amante. Pero la conveniencia se impone y la necesidad económica le obliga a

permanecer con su mujer, porque su suegra es la dueña de la casa donde vive. El autor se centra en denunciar a un prototipo de calavera, de persona cínica que es capaz de traicionar sus sentimientos a cambio de disfrutar de una cómoda posición social y económica.

Los vecinos es una historia de barrio sobre el tema de la delación a vecinos de nuevo, donde son detenidos al encontrar la policía un mimeógrafo en su casa. El padre se declara culpable del suceso y comunista para salvar a sus hijos. Pero se le somete a tortura y vejaciones de todo tipo, hasta que el hijo consigue que lo liberen junto a otro hermano que también ha sido apresado. La desatención en los hospitales al hijo, Pedro Velazco, hace que la herida de bala de la policía se gangrene y muera finalmente. Mas, en realidad, todo ha sido fruto de la traición del sobrino de la familia de la que forma parte el narrador. Con ello, el autor pretende poner de nuevo en evidencia la situación de inseguridad en que se vivía en la Asunción de la dictadura, donde todo el mundo sospechaba del vecino y a la menor oportunidad surgía la delación a la policía.

Fiesta azul, el último relato del libro, cuenta la historia de unos policías que esperan la celebración de una fiesta en la que participan personas pertenecientes al Partido Liberal, opositores del régimen de Stroessner, para detenerlos. Pero la historia acaba con los policías participando de la fiesta liberal. Es el único relato de la obra que no tiene un final dramático. De esta forma, el autor ironiza sobre la mentalidad incongruente de una policía que no tiene seguridad en sus actuaciones y sobre la connivencia de los liberales, la

oposición en teoría, con el poder durante la dictadura, porque en él militaban personas influyentes.

Como se observa, la crítica de estos dos libros de cuentos no se centra directamente en el resorte más alto de la dictadura, Alfredo Stroessner, sino en las personas que forman parte de sus aparatos represivos; en quienes buscan siempre lograr sus méritos ejerciendo la violencia. Guido Rodríguez Alcalá culpa directamente a los paraguayos que participaron en la represión de la dictadura por haber sido los que gratuitamente la ejercieron. Las situaciones no por dramáticas, parecen menos absurdas. La crueldad e impiedad de los policías e informantes son pilares de la dictadura, y no solamente la persona que figura como responsable de la misma. Por esta razón, en los relatos no importa tanto la historia que se cuenta como las consecuencias que se deben extraer de ella: la violencia se instala en todos los ámbitos de la sociedad y en una dictadura nadie está seguro ni de sus amigos ni de los vecinos de casa. La denuncia de la violencia se convierte en el punto de mira de la crítica de Rodríguez Alcalá, y por ello sus relatos son muestras, pequeñas pinceladas, de una situación vivida en el país hasta hace poco tiempo, según testimonios personales de la época.

Cuentos.[528]

En el tercer libro de relatos, como en su tercera novela, Guido Rodríguez Alcalá se centra más abiertamente en la denuncia de las atrocidades cometidas durante la dictadura de Stroessner. *Cuentos*, publicado en 1993, es un conjunto de cuentos que generalmente parten de la vida cotidiana supeditada

a los avatares políticos. La represión es el objeto de denuncia, de nuevo, sólo que esta vez con un tono más tajante que en los cuentos anteriores, y con una localización concreta en los últimos años de la dictadura de Stroessner generalmente. El relato **Gloria** cuenta la historia de Josefina y de Gloria, una maestra y una alumna de la escuela normal respectivamente. La primera es víctima de una delación y acusada de comunista y de proteger a un campesino perseguido, por lo que sufre prisión hasta que se corta las venas y fallece en el hospital En cambio, Gloria es una joven que acaba convirtiéndose en amante de Stroessner. Además de la crítica política, el relato esconde otro tipo de denuncia: mientras la profesora gana un sueldo miserable y sufre la dureza de la dictadura, la joven lleva un destino más satisfactorio ejerciendo de prostituta entre las clases altas de la política. Rodríguez Alcalá revela la incompatibilidad de la sabiduría y del dinero; las posibilidades de enriquecimiento en Paraguay quedan lejos de la persona dedicada a la educación o al mundo intelectual.

Buenos Aires cuenta la historia de una muchacha, Tania, fascinada por Buenos Aires, que después de haber visitado la capital argentina, huye del infierno paraguayo en una lancha por el río hasta territorio argentino, porque su novio, un guerrillero perseguido, se encuentra refugiado en este país. Y **La deuda** es uno de sus relatos donde domina el estilo oralizado. Cuenta la historia de un conflicto del narrador-protagonista. Se trata de la declaración que formula un acusado del asesinato de un abogado por una deuda pendiente. Algo de lo más destacado son las pequeñas reflexiones políticas que se

[528]Guido RODRÍGUEZ ALCALÁ: *Cuentos*. Asunción, RP Ediciones, 1993.

incluyen en el testimonio del discurso. Después de haberse celebrado las primeras elecciones tras la caída de la dictadura, el protagonista comenta que "ahora se pueden decir muchas cosas, doctor, pero mientras tanto le dejan sin su ganado y en cualquier momento le meten un balazo, usted ni siquiera sabe quién. Si ésta es la democracia, yo me quedo con Stroessner, y eso que soy liberal. Y las autoridades elegidas por el pueblo." (p. 25). De nuevo Rodríguez Alcalá critica la actitud de los dos grandes partidos políticos paraguayos y el abandono de la dirección liberal de las reivindicaciones de las bases que lo sostuvieron durante la dictadura.

En *Cuentos* decentes, el autor incluía un relato histórico; en esta obra procede de la misma forma. **El marqués de Guaraní** es uno de los mejores relatos que ha escrito Guido Rodríguez Alcalá por su perfecta exposición narrativa y el hábil manejo novelístico de la anécdota histórica. El relato narra de forma especulativa la vida de un personaje misterioso que deambuló por las cortes de España y Portugal durante los primeros años que siguieron a la independencia del Paraguay a principios del siglo XIX. La narración plantea el dilema de si era un cínico, un pícaro, o un hombre honesto. Lo cierto es que este personaje llamado Fort existió en realidad y se dio a sí mismo el título de Marqués de Guaraní. Logró engañar a algunos personajes, como el juez de la causa que se instruyó en su contra. Para que fuera aceptado en la corte urdió el plan de informar sobre la posibilidad real de la independencia de las colonias americanas, cuando ya se había producido. La parodia, el humor, la ironía y la presentación de personajes históricos grotescos son características importantes del relato.

El rubio se sitúa en 1953, en la época en que se inició la conspiración de Stroessner contra el entonces presidente Chaves. El relato cuenta el ascenso social del hijo de unos inmigrantes que se trasladan de Villeta al barrio popular de Asunción llamado la Chacarita. El individuo, Diógenes González, comienza a desenvolverse entre las altas clases militares durante su servicio obligatorio en el ejército. Cae en gracia al mismo Stroessner y acaba finalmente, después de padecer la prisión por leer el periódico de la oposición, de músico de las fiestas del nuevo presidente. El ascenso social del protagonista a bufón presidencial, actuando como músico y representando escenas pornográficas, llega por azar y por obra de su propia habilidad e intuición, como un pícaro. La sumisión de Diógenes al poder, encarnado en el Rubio, un jefe de policía, supone una acusación al individuo que prostituye su arte por obtener favores. Al mismo tiempo, reaparece la alusión crítica a Roa Bastos figurado en el personaje del músico don Antonio, quien es un modelo de ascenso social del artista de extracción humilde para el protagonista, recordando que Roa gozó de los favores de algunos máximos dirigentes colorados que aparecen en la narración –alguno de ellos organizaba veladas musicales con él–, y el propio Stroessner, quien ayudó con una beca a Roa para dedicarse a la difusión de la cultura paraguaya en Europa El rubio al que se alude en el título es un apodo de Stroessner bastante extendido.

Quebracho es una nueva confesión de un personaje ante el inspector de policía, a raíz de la defensa que hace el capataz de las propiedades de un estanciero ante la invasión de las mismas por los campesinos indios. El autor vuelve a comentar el

tema de la necesidad de una reforma agraria en el país y critica la incapacidad del poder para acabar con la arbitrariedad de los terratenientes y para solucionar el problema vigente más antiguo del Paraguay.

La vida eterna, el último de los relatos de *Cuentos*, está inspirado en el cuento de Roald Dahl llamado "William and Mary", incluido en el libro *Kiss Kiss*. Está narrado en primera persona pero con diálogos, a diferencia de los anteriores. Es la historia del coronel Miller, un católico anticomunista, operado de derrame cerebral, quien acude con el narrador a una conferencia de un prestigioso doctor de Harvard. El narrador y el coronel asisten a la plática, pero bajo el patrocinio de estos eventos culturales se esconden suculentos negocios que darán grandes beneficios al narrador, quien, sin embargo, invierte importantes "donaciones benéficas" para poder obtener el permiso de residencia durante el tiempo necesario en el país. En el relato reaparece la actitud de poner en entredicho el provecho que el mundo de los negocios extrae de la cultura, naturalmente de su faceta externa y social. El humor vuelve a dominar la narración: el coronel se llama Glenn Miller, y la coincidencia de nombre con el músico de jazz da pie a que el narrador introduzca la anécdota de que a veces les tortura de forma salvaje con solos de violín. También aparecen anécdotas de la vida real, como la de la conferencia de Miller, bajo el que se oculta un personaje real antiguo jefe de policía de campaña, que sorprende por hablar de sus contactos con los extraterrestres, referencia a José Alberto Bachen, antiguo comisario rural que publica obras de este tipo. El paréntesis que introduce la reflexión del narrador también sirve para

criticar la utilización de neologismos anglosajones sin correspondencia en español. La actitud del conferenciante de Harvard tiene una alusión a la prepotencia y complejo de superioridad del intelectual anglosajón sobre el latinoamericano, porque aquél toma la actitud de hablarles como a niños.

El relato ofrece también un elemento misterioso. El transplante de cerebro que el motivo central circunda la narración de los negocios del protagonista con el coronel y don Carlos, en realidad. En el último párrafo se descubre que el narrador ha muerto y su cerebro se encuentra en trance de ser transplantado. La sorpresa final, elemento característico del cuento fantástico, se convierte en uno de sus elementos más importantes de éste.

En resumen, con *Cuentos* Guido Rodríguez Alcalá. Con esta obra vuelve a demostrar la progresión excelente de su obra narrativa lo que hace pensar en que estamos ante uno de los narradores más consolidados del Paraguay. Con este autor, la narrativa paraguaya alcanza una proyección universal, partiendo de las anécdotas de inspiración local. Posee un talento que sabe combinar lo trágico y lo grotesco hasta la confusión. Su habilidad narrativa es evidente en su trayectoria, pero además es un narrador al que le queda mucho que decir sobre todo en el campo de la novela histórica actual. Pero, para hacer balance, tanto la producción cuentística como la novelística de Guido Rodríguez Alcalá ofrece dos claras vertientes: histórica y política. La primera predomina en su novelística, pero la política en la cuentística. Sin embargo, ambas vertientes se entrelazan: no es posible comprender el presente político sin

revisitar el pasado y encontrar que, en el fondo, para el autor, las ideas no han evolucionado demasiado en el país. Hay, por tanto, interrelación entre pasado y presente, y, en realidad, el autor juzga de forma distanciada las actuaciones políticas autoritarias de la historia paraguaya. Autoritarismo y violencia, por tanto, serán los blancos de la denuncia política de Rodríguez Alcalá.

En parte de sus cuentos el protagonista es un personaje femenino. El autor se vale del tipo social más castigado para denunciar la violencia del autoritarismo, y valorar el destacado papel de la mujer en la construcción de la sociedad del país. La mujer sufre duras torturas e ignominias, lo que servirá para que ilustre a la perfección la crueldad del poder en el Paraguay, sobre todo en la era de López y durante la dictadura de Stroessner. La confesión ante personajes de la autoridad suele ser la forma literaria más extendida. Con ella, Rodríguez Alcalá puede transcribir el lenguaje oral y reflejar los sentimientos más profundos de los personajes, pero a la vez dar sensación de subjetivismo en las declaraciones, lo que es una puerta abierta a que el lector extraiga sus propias conclusiones, al quedar el mensaje de la narración en una conclusión abierta y ambigua, aunque con sensación de objetividad conseguida con el distanciamiento.

5.2.3. LA CONTINUIDAD DE LA NUEVA NOVELA HISTÓRICA PARAGUAYA: *DONDE LADRÓN NO LLEGA* DE LUIS HERNÁEZ.

Hemos citado en el apartado de la narrativa experimental que Luis Hernáez publica en 1996 una novela histórica, *Donde ladrón no llega*[529], que por su fecha de publicación excede los límites cronológicos de este estudio de la narrativa paraguaya actual. Sin embargo, es de interés mencionarla porque confirma el auge actual de la novela histórica en el país y la voluntad de los autores actuales por incursionarse en el subgénero.

La acción morosa de la obra no impide la brillantez de la mayor parte de los capítulos. Hernáez no se propone reconstruir los grandes hechos, sino la vida cotidiana de la reducción jesuita de Trinidad, incidiendo en los aspectos míticos. La construcción de la gran iglesia de la misión se constituye en el primer motivo importante temporal, donde el autor subraya el esfuerzo y la fascinación espiritual que los personajes sienten durante la misma. Al tratar los aspectos de la vida cotidiana, Hernáez actúa como un observador con intención objetiva, fotográfica, de la relación de los jesuitas con los indios, del enfrentamiento entre las culturas que forman el sustrato cultural paraguayo, de la organización cultural y económica de las reducciones en relación con la exterior, y de la dimensión humana de los actos de los personajes, perfectamente representativos de una época.

El autor no pretende una reconstrucción de la época; una pintura fiel de los hechos que obligue incluso a ajustar el lenguaje al de la época en que discurre la novela. El que se

detenga en el detalle y en el examen de los años anteriores a la expulsión de los jesuitas no significa que no ajuste el lenguaje y la mentalidad al pensamiento actual, al anacronismo necesario de la novela histórica. Así, las opiniones sobre la época que los personajes vierten, en especial las del enfrentamiento político con la monarquía hispana, son una reflexión que resume las condiciones de vida de las reducciones y el peso específico de los jesuitas en la vida cotidiana de la época. Sin embargo, el autor no trata de convencer, sino de exponer una problemática para que el lector juzgue, retomando así la idea de Walter Benjamin de que la historia la escriben los vencedores[530], asumiendo posiciones diversas del materialismo histórico y de la necesidad de escribir "la historia de los vencidos", a la que alude Maggi en *Respiración artificial* de Ricardo Piglia, cuando en una de sus cartas propone que "hay que hacer la historia de las derrotas".[531]. Los vencidos son los jesuitas y los indígenas, quienes participan en común de su historia cotidiana, y se enfrentan finalmente al poder que pretende acabar con su experiencia comunal.

La estructura de la novela es muy semejante a la de *El destino, el barro y la coneja*. La novela se distribuye en dos núcleos temporales: el presente de 1767, meses antes del decreto de expulsión de Carlos III, y el pasado anterior localizado en la reducción de Trinidad. El hilo conductor de ambas épocas es el indio Bernardino, quien se encuentra trabajando al servicio de un encomendero en Asunción, en una

---

[529]Luis HERNÁEZ: *Donde ladrón no llega*. Asunción, El Lector, 1996.
[530]Walter BENJAMIN: "Tesis de filosofía de la historia". En *Discursos interrumpidos I*. Madrid, Taurus, 1987 (1940), pp. 123-136.
[531]Ricardo PIGLIA: *Respiración artificial*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1988 (1980), p. 16.

explotación de tabaco. Así, presente y pasado se alternan acercándose al final en la segunda mitad, donde destaca la disposición estructural en paralelo de la situación definitiva de la reducción de Trinidad y el militar ansioso de fortuna que participa en la expulsión de los jesuitas para apropiarse de la fortuna que la rumorología ha consignado que poseen en cada misión. Sin embargo, al final, impresionado por la obra de los frailes, acaba cautivado y enloquecido. Hernáez nos conduce al desenlace con un manejo del suspense que roza lo fantástico.

Los datos históricos que introduce el autor son precisos. Pero solamente sirven para dar una dimensión histórica de la narración. Lo importante de la misma son las reacciones y las sensaciones de los personajes medios que no han pasado a la historia en letras grandes. Personajes históricos de relieve como Prímoli –el arquitecto de tantos templos–, y los músicos Doménico Zipoli y Antón Sepp, aparecen de forma furtiva en la narración, sin que el autor apenas les dé importancia. El diálogo es muy importante, cualitativa y cuantitativamente, porque es donde se desentraña la explicación de las reacciones de los hombres anónimos del pasado. Por otra parte, con las intenciones de Hernáez queda salvado el regionalismo de la historia, cuyos personajes salvan el aspecto folklórico que pueden tener las descripciones de las costumbres y del paisaje. El autor no realiza grandes exploraciones de la temática local con digresiones: lo que realza es la pugna de los hombres por conseguir un fin, ahondando en una temática histórica universal. Así, a diferencia de la mayor parte de obras históricas paraguayas anteriores, un extranjero que desconozca la historia puede leer *Donde ladrón no llega* sin perder el

interés y comprendiendo los móviles de los acontecimientos narrados, porque los personajes tienen afán de universalidad.

Sin embargo, el autor desea profundamente introducirse con la imaginación en el mundo donde hay una situación de equilibrio que acaba siendo destruida por la fuerza de las armas, o al menos por las presiones militares. El lenguaje de violencia que emplea en *El destino, el barro y la corneja* da paso en esta obra al de la conversación cotidiana, sin falta de delicadeza, acorde con el equilibrio que caracteriza la situación idílica de las reducciones. Por otra parte, hay una alternancia casi simétrica entre dos puntos de vista: el de la primera persona de Bernardino y el de la tercera de un narrador omnisciente que se preocupa por mostrar lo que los personajes no aciertan a comprender, como en el caso de Bernardino o del militar Gracián.

La novela de Luis Hernáez ratifica que la narrativa histórica paraguaya camina en la actualidad hacia el mismo desarrollo que está teniendo en el resto de los países de Latinoamérica. De la misma forma que en Europa se recuperan espacios de la historia en la novela, en Paraguay hay un sentimiento de recuperación de la historia colonial y de la independencia entre los novelistas, porque no se ha tratado aún literariamente y la historia oficial escrita deja muchas lagunas incomprensibles; no ha ahondado en las razones humanas que provocaron los acontecimientos.

6. LA NARRATIVA POLÍTICA.

A pesar de la represión de la dictadura, la novela política paraguaya continuó cultivándose, tanto por los escritores del interior del país como por los exiliados y emigrados. Buena parte de los autores paraguayos desde los ochenta, ha reflejado en sus obras la situación política del país de la era de Stroessner y de la transición democrática posterior a su caída. Durante la dictadura proliferaron las obras que algunos críticos denominaron como del exilio interior, y las de exiliados políticos. Como bien demuestra Gloria da Cunha, la división en escritores del exilio y del *insilio* era perfectamente válida durante la dictadura, tanto política como literariamente, puesto que los únicos escritores paraguayos que han trascendido las fronteras del país han sido los exiliados[532]. Esa disfunción ha provocado que los escritores exiliados resultaran más beneficiados literariamente. El fin de la dictadura acaba con esta distinción: los exiliados vuelven, excepto algunos por distintos motivos, y es ahora cuando toda la literatura paraguaya se sumerge en el pozo cultural. De ahí que en la actualidad resulte imposible establecer en un estudio crítico la tradicional dicotomía nítida entre escritores exiliados e *insiliados*, división que, como se observa, hemos intentado superar en este trabajo.

El denominador común de ambos grupos de escritores fue el miedo a la represión política. Hasta el fin del *stronismo* en 1989 las obras con referencias políticas son de denuncia y

[532]Gloria da CUNHA-GIABBAI: *La cuentística de Renée Ferrer: continuidad y cambio de nuestra expresión. Asunción*, Arandurâ, 1997, pp. 40-41.

tratan de combatir la injusticia, social o política, lo que hace que sea difícil de aislar la narrativa política de la testimonial. La literatura era, pues, uno de los escasos medios de crítica política, y hasta cierto punto, el régimen de Stroessner no impedía la publicación de obras de este tipo porque el porcentaje de lectores de libros era insignificante, aunque el escritor sufría la represión con mayor dureza cuando participaba en la oposición de forma activa.

La narrativa política posee generalmente o una función apelativa –despertar la conciencia del lector para atraerlo hacia una postura concreta– o una referencial, que suele derivar hacia la novela testimonial, sin entrar en el documentalismo de otras disciplinas como la Historia[533]. Sin dejar de estar presente el intento de concienciar al lector, la narrativa política paraguaya se ha convertido en el testimonio más preciso de los procesos de su historia.

Los relatos anteriores a la época que tratamos en este trabajo suelen centrarse en el mundo rural y se caracterizan por el realismo, a veces el naturalismo por apariciones del determinismo, y, en casos como los de Roa Bastos y Bareiro Saguier, el empleo de técnicas expresionistas como fórmula de conexión con la conciencia del lector. Son obras en las que el escritor muestra el ahogo de la opresión política ante la represión y la violencia. De ahí que el escritor del exilio pronuncie la crítica política con más énfasis. Gilberto Ramírez Santacruz y Carlos Garcete escriben documentos sobre el mundo de la lucha contra la injusticia y el desprecio hacia el

tirano. Los escritores que permanecen en Paraguay suelen obviar las alusiones a Stroessner para eludir la censura, y se centran, sobre todo, en la reproducción del ambiente de violencia y el miedo de la población. Vuelcan la denuncia en las figuras que sostenían el régimen desde la situación más baja de la pirámide social; en quienes aplicaban la represión a las clases más populares. El delator-espía, el *pyrague*, es una de las más denostadas, y muestra con profundidad el miedo de las gentes del país al delator, personaje habitual en los barrios de Asunción y en las zonas rurales. A la denuncia de esta figura política, se añade la del comisario, representado casi siempre como el más firme protector y defensor de los poderes fácticos y militares. Estos personajes tienen un tratamiento en las narraciones que los acerca a los seres malignos y diabólicos del cuento fantástico. El maniqueísmo es el resultado de esta valoración en las obras, donde el perseguido es la víctima del astuto y cruel representante del poder.

Las obras de José Santiago Villarejo, Ovidio Benítez Pereira, Santiago Dimas Aranda, Reinaldo Martí, Carlos Garcete y Gilberto Ramírez Santacruz son vivas expresiones del miedo y la denuncia con odio de la dictadura. La mayor parte de estos autores se adscriben a la corriente de denuncia social. La novela de la violencia política de los últimos años de Stroessner, cuando el dictador ya no podía mentalmente hacer frente a los intentos conscientes de cambios políticos, constituye un compendio de relatos sobre las consecuencias de

[533] Características testimoniales que pueden consultarse en Julio Rodríguez-Luis: *El enfoque documental en la narrativa hispanoamericana*. México, F.C.E., 1997.

la dictadura, tanto físicas como psíquicas. Los temas del miedo y de la violencia suelen ser recurrentes, hasta el punto de que las obras se convierten en testimonios de la crueldad del régimen.

El exilio es otro tema habitual en la narrativa política paraguaya. En 1958 se publica en Asunción la primera novela sobre el tema: *Ñandé* de Carlos Waldemar Acosta[534]. Esta realidad ha sido generalmente muy ignorada, habiéndose considerado *Los exiliados* de Gabriel Casaccia, *Imágenes sin tierra* de José Luis Appleyard, algunos relatos de Augusto Roa Bastos y los cuentos de Carlos Garcete, como los primerizos y mejores ejemplos del sufrimiento del desterrado que observa a su patria desde el país vecino sin poder volver a ella[535]. Acosta anticipa el tema del desarraigo del exiliado en la narrativa paraguaya, que posteriormente otros autores han tratado con mayor o menor fortuna, pero con un mayor reconocimiento crítico que su precedente. El último gran resultado de la narrativa paraguaya sobre el exilio ha sido *El fiscal* de Augusto Roa Bastos (1993).

Garcete y Ramírez Santacruz son autores que examinan la frustración del guerrillero, cuyo método para combatir la dictadura es la lucha armada, porque siempre surge el infiltrado, carece de medios materiales, resulta traicionado, o se produce la división interna de los opositores. Son obras que constituyen testimonios de una época, y una muestra más de las dificultades de la historia del pueblo paraguayo.

Pero era evidente que otro tipo de novela política tendría que surgir después de la caída de Stroessner y se iniciara una

---

[534]Dato que nos ha facilitado gentilmente el profesor Raúl Amaral.

transición a la democracia. Durante los últimos años de la dictadura va germinando el relato político que abandona las formas tradicionales con Guido Rodríguez Alcalá y Jorge Canese con *¿Así no vale?*, y después, durante la transición a la democracia, surge el relato de política-ficción, cuyo máximo exponente es Santiago Trías Coll. La caída de Stroessner, más que significar el comienzo de una novela política en libertad, supone para el escritor el inicio de una desconfianza ante un régimen de transición democrática que no hace desaparecer la corrupción y los hábitos políticos de la dictadura. De esta forma, la autocensura que caracteriza el exilio interior de los escritores paraguayos no desaparece automáticamente con la caída del dictador; permance viva en el miedo del escritor, sobre todo después de que el gobierno de Rodríguez censurara la obra de teatro de Alcibiades González Delvalle, *Procesados del 70*, en 1989. No obstante, Guido Rodríguez Alcalá publica en 1990 *Curuzú cadete*, cuentos de la violencia que son testimonios de la represión del régimen caído, y que pretenden reflejar el sufrimiento de personajes concretos del pueblo paraguayo durante estos años.

Aun así, comienzan a publicarse novelas políticas que directamente se circunscriben a los efectos de la dictadura de Stroessner, cuando desaparece la censura política y es posible escribir sobre el régimen depuesto, aunque el tratamiento no presente el grado de maniqueísmo de las novelas del exilio anteriores a 1989. Moncho Azuaga publica la novela de la represión dictatorial, *Celda 12*; Guido Rodríguez Alcalá, la de

[535] Como cita Rubén Bareiro Saguier en "El tema del exilio en la narrativa política contemporánea". Toulouse, *Caravelle (C.M.H.L.B.)*, 13 (1970), pp. 79-96.

la corrupción existente en todos los estamentos que pugnan por tener una posición privilegiada alrededor del poder político, *El rector*; y Joaquín Morales, pseudónimo de Lito Pessolani, *Historia(s) de Babel*, una novela sobre la dictadura de Stroessner con un tratamiento formal experimental.

Catalo Bogado en su novela corta *El amor de la memoria* y Gilberto Ramírez Santacruz en *Esa hierba que nunca muere* tratan la represión de la época de la dictadura y la lucha guerrillera. Busca nuevas formas de expresión en sus relatos, e incluso transciende una simple historia de amor, ...*Por amor y*, y la convierte en reflejo del mezquino ambiente de represión de los paraguayos, centrándose en la crítica del poderoso terrateniente. Ramírez Santacruz indaga en la imposibilidad de la revolución y la incoherencia de los mandos políticos de la misma en esta novela y en algunos de los cuentos de *Relatorios*. Cuentos de la violencia publicados en 1995 son los de *El vestido amarillo y otros cuentos* de Oriol Barboza, donde se suceden las escenas de enfrentamiento entre el individuo y la política social vigente.

Después de la dictadura surge también un subgénero de novela política en Paraguay: la de política-ficción, que toma presupuestos del best-seller aunque predomina la intención literaria y la denuncia. Su principal exponente es Santiago Trías Coll, quien en varias obras ha inventado argumentos muy imaginativos. Sus obras son verdaderos *best-sellers* en Paraguay, un hecho socioliterario poco frecuente. Ha utilizado los sucesos reales para crear ficciones carnavalescas, donde la realidad se reproduce en el delirio de la imaginación, y el ingrediente de aventura se entremezcla con el de la crítica

política. En este sentido, *El último vuelo del pájaro campana* de Andrés Colmán Gutiérrez prosigue la línea de Trías Coll, aunque se encuentra más cerca de sus novelas *Hechizo paraguayo* y *Tacumbú, infierno y gloria* que de las dos partes de *Gustavo presidente*.

El argentino Pancho Oddone publica en Paraguay obras de contenido político en el ambiente político de su país, que están más cerca del *thriller* de acción, que sustituye la intención literaria por la crónica periodística. La libertad de expresión ha favorecido que aparezca el subgénero de la neopicaresca política que nace en 1984 con *Aventuras y desventuras de un comisario de campaña* de Cristian González Safstrand, y que se consuma con las obras que a partir de 1989 publica el comentarista político Emiliano González Safstrand, autor de dos novelas a modo de crónica picaresca sobre el arribismo y el tráfico de influencias, y las peripecias del abogado y del político, los dos protagonistas del ascenso estamental durante la transición. En general, a diferencia de las escritas durante los últimos años de la dictadura, todas estas novelas intentan eludir el maniqueísmo en la valoración de los personajes de la dictadura, aunque a veces sus propias vivencias los superen y les hagan manifestar su odio contra personalidades que colaboraron con el dictador.

Sin embargo, falta por publicar la gran novela sobre Stroessner, aunque se sabe que algunos autores tiene novelas inéditas en las que se vierte un odio demasiado panfletario, aunque sea justificado, contra el dictador. Otros, han intentado escribir una novela, pero han caído en el maniqueísmo simple por la permanencia de su odio a la figura de Stroessner,

y han dejado sus obras en el cajón porque eran conscientes de su debilidad literaria. Carlos Garcete, por citar un ejemplo conocido y atestiguado por el propio autor, tiene escrita una novela sobre la época stronista titulada *La noche de las ratas*, donde el protagonista, trasunto del mismo autor, acaba matando al tirano, lo que revela el aludido maniqueísmo en el tratamiento.

Lo que sí es evidente es la proliferación de novelas políticas en dos vertientes: la realista social, que continúa la línea que iniciara Rafael Barrett en 1910, en la cual se intenta reflejar la realidad de lo ocurrido de forma testimonial durante la dictadura, con una perspectiva de reproducción fotográfica realista, pero intentando concienciar al lector; y la de especulación, donde el autor derrocha imaginación para reconvertir la historia política de los últimos años en narraciones puramente fantásticas que inventa el autor basándose en la realidad, conforme al presupuesto de lo que hubiera pasado si hubiera sucedido lo contrario de lo que realmente ocurrió, o, simplemente, creando una historia de denuncia en la que el narrador sitúa la ficción en un contexto real. Aunque en claves distintas, ha aparecido la ficcionalización del testimonio político con nuevas formas de expresión. Se puede, en definitiva, dividir la novela política en dos períodos: en el primero domina la denuncia de la situación del mundo rural, aunque muchos de los personajes sean asunceños y tengan mentalidad capitalina, y la de política-ficción y crítica que surge después de la caída de la dictadura. Pero siempre hay unos temas recurrentes en la narrativa paraguaya política: el exilio, la violencia, el

temor, la represión, la militarización de la vida cotidiana, la delación, la valentía de unos luchadores –en muchos casos valentía inconsciente o rebeldía innata–, la decepción ante la invulnerabilidad de la tiranía, y las distintas formas de lucha contra la dictadura, como son la guerrilla y la manifestación pública de las ideas. Todas ellas, en conjunto, se pueden contemplar en la novelística de otros países vecinos. Sin embargo, las obras paraguayas presentan sus propias características que son reflejo de la situación interna del país. Después de la caída de Stroessner, perviven los temas, aunque se apuntan otros como el de la picaresca política, observándose la presencia del tratamiento humorístico en algunas obras. Por ello, las obras políticas paraguayas son fiel reflejo y testimonio de los dos momentos políticos del país desde 1980: el ocaso de la dictadura de Stroessner y el comienzo de la transición política.

6.1. LA NOVELA POLÍTICA ANTERIOR A LA CAÍDA DE STROESSNER: PREDOMINIO DEL REALISMO SOCIAL Y DE DENUNCIA.

6.1.1. EL RETORNO A LA NOVELA DE JOSÉ SANTIAGO VILLAREJO.

En la década de los ochenta vuelve a publicar una novela un autor que no había editado una obra desde la década de los cuarenta: José Santiago Villarejo. Él y Arnaldo Valdovinos son los únicos que publicaron relatos localizados en la Guerra del Chaco -posteriormente lo harían otros, especialmente Hugo Rodríguez Alcalá-, y no cultivaron solamente la narración periodística de los episodios del conflicto. En 1934 editó *Ocho hombres*, la primera novela de esta contienda, y el libro de cuentos *Hooohhh lo Saiyoby*, que más o menos significa "Oh las balas". Y en 1944 recuperaba el tema de la guerra en otra novela titulada *Cabeza de invasión*. En 1986, Villarejo sorprende con una nueva novela, cuando se le creía ya historia de la literatura paraguaya: *Eutimio Salinas*[536]. En ella continúa la temática nacional de sus anteriores obras, pero con la diferencia principal de que se trata de una novela urbana, situada en Asunción, alejada del costumbrismo y del localismo rural y del tema del conflicto del Chaco. Esta novela, además de significar la vuelta de un novelista nato, participa del movimiento de la narrativa paraguaya hacia la novela urbana, que se consolida en la década de los ochenta.

---

[536] José Santiago VILLAREJO: *Eutimio Salinas*. Asunción, Ediciones Mediterráneo, 1986.

La novela es política porque hay una puesta en entredicho de los sistemas represivos del régimen de la dictadura, sin referencias explícitas a ella. Como en la narrativa de esta temática de esta época, la novela de Reinaldo Martí, las de Santiago Dimas Aranda y los cuentos de Guido Rodríguez Alcalá, el *pyrague* es el personaje más vilipendiado en la obra, porque es el portador de la desconfianza y de la verdadera falta de libertad de los paraguayos. Los nombres de estos personajes se ocultan para salvar la censura y las represalias políticas, aunque se sospecha y se sabe que existen. *Eutimio Salinas* es la novela de la implicación fortuita en un conflicto de un personaje pobre y de condición casi picaresca por los recelos colectivos existentes en el ambiente del país. La represión procede directamente de la acción de conocidos y vecinos, y el poder se limita a responsabilizarse y a ejecutar la persecución de los denunciados.

Eutimio Salinas, el protagonista de la obra, es un personaje representativo del pícaro moderno paraguayo. Se dedica al trabajo subalterno que le dan otros, como vendedor de lotería, hasta que un día Florencio Medina, un procurador de Tribunal antiguo activista político de oposición, le ofrece cavar en un lugar donde cree que fue enterrado un tesoro en la época de la Guerra de la Triple Alianza, retomando para la literatura escrita el mito popular paraguayo de los tesoros enterrados desde épocas ancestrales como la de la Guerra de la Triple Alianza, que posibilitan convertirse en rico repentinamente. Cuando se encuentran cavando aparecen los guardias y los detienen; han sido delatados por los *pyrague* y Alvarenga, el oficial inspector, los tortura. Sin embargo,

logran escapar después de robar un arma y en un tiroteo posterior mueren Florencio, Alvarenga, y Dolores, mujer a la que Eutimio deseaba y después se había convertido en amante de Alvarenga, de forma fortuita, con lo que se frustran los deseos del protagonista. Sobre Eutimio Salinas se forma una leyenda épica, y el hecho queda como una leyenda de la frustración de la búsqueda de la libertad.

El pícaro Eutimio Salinas malvive de lo que recibe en la calle, sea trabajo o limosna, y actúa siempre al servicio de alguien, aunque manteniendo su capacidad de raciocinio y decisión, su individualidad. Vive situaciones grotescas y tiene la habilidad necesaria para sobrevivir en la ciudad y para evitar la explotación, como ocurre en el momento en que Florencio Medina le ordena cavar, pero él, cansado de haber transportado las herramientas, obliga a éste a hacerlo por él. Salvar las duras condiciones de la vida de Asunción, y paraguaya por extensión, es el motivo que resume el sentido de los actos de Eutimio Salinas. El personaje es el prototipo del hombre del pueblo, que no tiene más aspiración que sobrevivir en un ambiente en el que no encuentra acomodo económico, pero en el que es posible subsistir sin tener grandes pretensiones. Su destino está determinado por la influencia de sus semejantes; su vida depende de una sociedad en la que no se acaba de integrar, pero la situación tampoco le impide carecer de optimismo. El proceso de mitificación del antihéroe, de conversión en un héroe mítico de la resistencia antidictatorial, le llega por azar. Eutimio representa al hombre que padece la constricción del ambiente político, social y económico, pero no pierde su libertad al no participar en las

luchas intestinas, sino cuando tiene que desenvolverse en todo tipo de trabajos para poder subsistir. Por otra parte, la vida no le ha dejado más oportunidad que la de ser conformista (para él "innovar era arriesgarse"), y no tiene pretensiones de alcanzar grandes metas, porque prefiere vivir en la mediocridad del mundo irrespirable. El sueño feliz es su escapatoria, pero ello no es un reproche a la evasión de la realidad, sino la personificación del carácter social individualista determinado por el instinto de supervivencia. Su superficialidad está asociada a sus lecturas y a sus meditaciones intrascendentes. Peor es el ambiente urbano, mundo en el que, como señala el narrador, "el hombre es un lobo para el hombre", participando del pensamiento de Thomas Hobbes.

La obra no es una defensa del individuo conformista de baja extracción social, que es feliz porque vive en su *aurea mediocritas*, porque Eutimio Salinas es un marginado y soñador que no encuentra acomodo en el mundo que le rodea por las diferencias sociales que existen. Por otra parte, su participación política involuntaria, sin que surja una concienciación social ideológica profunda, sino por simple intuición ante la injusticia, descubre el mensaje de la inmersión política hasta del que no lo desea. La estrategia del narrador es mostrar el aprendizaje de Eutimio en la incertidumbre. Es ajeno al sentimiento colectivo y muestra su individualidad extrema, lo que le resulta imposible mantener hasta el final porque el hombre no logra escapar de los conflictos generales, ni cuando se trata de un marginado por determinismo, especialmente por su origen y educación familiar, como se revela en el capítulo tercero, y por voluntad.

Villarejo trata de construir la leyenda de un hombre ridículo, no de un personaje grotesco, sino de quien sobresale por su insignificancia social, que sólo tiene la aspiración de mejorar de ropa y comprar un terreno para construirse una casa. La novela es un discurrir por las etapas y las causas de su ascenso a la categoría de mito ejemplar. De pedigüeño, se convierte en vendedor de lotería, realiza contrabando de alcohol y tabaco, y se convierte en recadero de Remigio el gallego, hasta que éste le inmiscuye en el negocio de desenterrar un tesoro, que significa para él su destrucción personal, pero su conversión simultánea en ídolo popular. Su amor por Dolores no se ve correspondido sino con el desdén de la muchacha. Su desengaño se consume cuando ella resulta ser la amante del inspector Alvarenga, y se desencadena la tragedia final. Ya en el principio de la novela el narrador traza con un monólogo interior directo la mediocridad de la vida de Eutimio:

> -Así es el camino de tu vida, Eutimio Salinas. El mismo camino siempre trillado. El mismo repetirse, la misma vulgaridad, la misma medianía.[537]

Esta vulgaridad contrasta con la valoración heroica que tienen las gentes de él al final de la novela:

> En cambio, a Eutimio se lo llamó "personaje misterioso", atribuyéndosele las más singulares conexiones con las más exóticas fuentes, así como anotando las más variadas ideologías en su haber. Su nombre dio lugar a la creación de alguna leyenda y figuró en el santoral de la gente más dispar como otro mártir de su idea.[538]

La novela refleja los cambios de la ciudad de Asunción a través de los años, no tan profundos como puede parecer, porque en su mundo transpira el ambiente provinciano:

---

[537] *Íbid.*, p. 7.

> La ciudad, más que cuatricentenaria, dejaba sentir su presencia renovadora, aunque de cuando en cuando los vientos traían hacia ella, para cubrirla por horas, olores distintos, salvajes en su progenie, que los nativos apenas notaban pero que sacudían las pituitarias de los extranjeros no hechos al ambiente.[539]

Los hombres convierten la ciudad en un medio hostil. Los *pyrague* son el elemento coactivo más cercano a la población, porque representan la personificación del horror cotidiano. Ellos son los que crean el miedo del hombre, la autorrepresión, y para muchos ciudadanos son comparables a los seres monstruosos de las leyendas fantásticas de terror.

Villarejo incluye pasajes costumbristas en los que refleja la mentalidad de algunos paraguayos y descripciones realistas de lugares de Asunción. Sin embargo, recurre a la ironía y al expresionismo descriptivo para reflejar algunos detalles de su mundo, aunque no detalla escenas de torturas policiales para evitar problemas políticos, dejando huecos en la narración que el lector entiende perfectamente:

> Los domingos concurría a misa, fiel costumbre pueblerina en aquella ciudad en la cual no se sobrepasaba la media docena de templos ni una mínima asistencia de los hombres a la iglesia. Por la tarde, iba a la retreta de la banda de Policía en la Plaza de la Constitución, contigua al Congreso y cercana a la bahía. Y, de tanto en tanto, en especial siendo fiesta, acudía al cercano Mercado Central, luego desaparecido, a la búsqueda de mejores goces gastronómicos, engulléndose una buena ración de suculentos tallarines o un par de sabrosas "milanesas" con ensalada, en cierto puesto de aquellos esparcidos por el recinto. Iba después de misa, ya temprano. Allí gastaba las horas departiendo con la figonera mientras ésta preparaba sus platos y él observaba el ajetreo circundante. A la vista se

---

[538] *Íbid.*, p. 209.
[539] *Íbid.*, p. 7.

> hallaban los despachos de la carne: cuartos vacunos colgados y trozos sobre los mostradores de mármol, llenos de moscas en plena resistencia contra quienes trataban de espantarlas.[540]

Los personajes responden a tipos sociales concretos. Don Remigio representa la figura del hipócrita pequeño-burgués que disimula su lascivia y su perversidad con un comportamiento de católico practicante. Florencio Medina responde al tipo de personaje dominado por la ambición. La esposa de Florencio, Juanita, traicionada por los deseos de su esposo, es quien abre la delación que conduce al trágico desenlace. Don Casi es el viejo marxista que cree y espera con anhelo la utopía de la revolución que nunca llega. Después del alboroto de la fuga frustrada de Florencia y la desaparición de Eutimio, la vida vuelve a sumergirse en el silencio, el de la dictadura, aunque el narrador deposita un hilo de esperanza en la última frase del capítulo final cuando alude a la existencia de un "alba de resurrección" después de "un silencio protervo". Palabras como silencio, pesadilla o sombra son las más frecuentes en las novelas del llamado exilio interior, de las que *Eutimio Salinas* es un buen ejemplo, pero Villarejo muestra confianza y optimismo en el futuro, ante una dictadura que en 1986 se veía ya fenecer.

El epílogo es una mención con réplica a la nota oficial que explica los hechos ocurridos en el tiroteo final, lo que contrasta con la desaparición real del épico Eutimio. Los hechos célebres de los hombres mediocres, convertidos en héroes por las circunstancias de la vida, permanecen en la memoria colectiva, mientras que las grandes declaraciones oficiales

---

[540] *Íbid.*, p. 20.

ocultan la realidad. El autor pretende mostrar que el pueblo es el depositario de una historia que difiere de la oficial, pero ninguna de las dos tiene que ver con la siempre inescrutable realidad de lo verdaderamente ocurrido. El imaginario popular suele sobredimensionar a los héroes que busca, y la historia oficial tiende a aprovechar los acontecimientos en su provecho político.

La novela se divide en dieciséis capítulos y un epílogo en el que el narrador traza un desenlace reflexivo del destino final de los personajes. La estructura de cada capítulo se divide de forma recurrente en tres apartados. El primero y el tercero incluyen el desarrollo del presente de la narración, la acción principal, mientras que el segundo, denominado siempre "Interludio", está escrito en letra cursiva e incluye retrospecciones de la vida de los personajes y reflexiones sobre ellos en busca del pasado que explique el presente. La obra se puede dividir en dos partes. La primera comprende la vida de Eutimio Salinas hasta que acude a desenterrar el tesoro, y la segunda son los avatares y peripecias que suceden desde que comienzan a desenterrarlo. Estas dos partes se sujetan a la acción lineal del relato, que, sin embargo, se ve atravesado en perpendicular por digresiones, retrospecciones temporales, opiniones del narrador, monólogos interiores narrativizados del protagonista y matizaciones de los sentimientos de los personajes en relación con el argumento lineal. Las digresiones, además de tratar cuestiones costumbristas, incluyen pensamientos transcritos intertextuales: el narrador alude a Álvar Núñez Cabeza de Vaca para explicar irónicamente el origen del término limón *sutí*,

procedente de Ceutí. Con la misma ironía responde a los excesos de teorizar del intelectual, cuando adjudica al discípulo de Hipócrates la frase "llamarle pan al pan y vino al vino". Otras veces comenta leyes consuetudinarias hechas costumbre en Paraguay, como la del *mbarete*, la de la fuerza, que el narrador matiza al citar que corresponde al hombre que se ampara en sus propias agallas. El inspector Alvarenga actúa de esta forma, intentando adaptarse a la ley vigente. El respeto a los procedimientos legales excepto en casos extremos, frente a la brutalidad generalmente establecida en las prácticas policiales, le conduce a su muerte final.

A pesar de la importancia cualitativa y cuantitativa del diálogo, la narración es morosa y el narrador adquiere en muchas ocasiones más relevancia que los personajes. Éstos, perfectamente trazados y caracterizados, llegan a ser un contrapunto ejemplificador a las explicaciones del narrador. La incertidumbre del protagonista contrasta con el exhaustivo conocimiento deífico del narrador.

Los pensamientos de Eutimio están inmersos dentro de la narración. Sus reflexiones responden a sus temores y a su ignorancia que le impide comprender el mundo que le rodea, y los más destacados son los que se refieren a su amor por Dolores. El recorrido mítico del antihéroe protagonista no se completa en la realidad, sólo en el imaginario colectivo, porque la verdad es distinta, y los héroes creados revelan la incapacidad del hombre medio para convertirse en ellos. Pero, al fin y al cabo, el destino es el que juega con la vida de los hombres, como lo ha hecho con la de Eutimio Salinas, como concluye el autor el epílogo de la obra.

La diversidad de registros que utiliza el autor se ejemplifica en la inclusión de cultismos y arcaísmos, mezclados con un lenguaje popular y con el guaraní. El narrador emplea términos como *tráfago* y *alígeros* (p. 7) con otros del argot carcelario como *cafúa* (p. 8), refranes de procedencia española como *por los cerros de Úbeda* (p. 28), registros orales como *tené* (p. 37), términos coloquiales como *championes* (p. 54), y palabras guaraníes como *yavoray* (p. 7). La polifuncionalidad del discurso da una riqueza particular al realismo de la narración de Villarejo.

La obra no mantiene un ritmo constante. El ambicioso argumento a veces se desarrolla con brillantez y dinamismo, pero otras cae en la morosidad. No obstante, *Eutimio Salinas* es el testimonio de la época de un escritor que se creía desaparecido, pero que con esta novela, si bien no presenta novedades narrativas en la literatura paraguaya, consigue un fiel reflejo de la época del exilio interior vivido. El miedo a los *pyrague*, que se desliza constantemente en los pensamientos del protagonista, refleja el sentimiento del autor durante los años de la dictadura. Como en la novela de Reinaldo Martí, *La noche blanca*, no toma partido político con decisión, pero de la narración se desprende la necesidad de libertad para el pueblo y de acabar con el miedo que rodea la vida de las personas. *Eutimio Salinas*, sin ser una novela importante, es el testimonio de un tiempo, de una experiencia personal y de una reivindicación política disimulada.

6.1.2. LA NARRATIVA SOCIAL DE LA TIERRA DE OVIDIO BENÍTEZ PEREIRA.

En la narrativa social y de la tierra no hay que despreciar *La sangre y el río* de Ovidio Benítez Pereira, autor nacido en 1939[541], una de las mejores novelas cortas que se han escrito dentro del país antes de la caída de la dictadura de Stroessner. Este autor ha destacado en la poesía y en el teatro sobre todo. Con *La sangre y el río* logró crear una novela perfectamente estructurada, que abunda en el proceso de renovación y actualización de la narrativa paraguaya iniciado en los años cincuenta con Casaccia y Roa Bastos.

En 1976 sorprende al ambiente literario paraguayo cuando presenta una novela corta al Segundo Premio Hispanidad. El concurso lo gana Santiago Dimas Aranda con *La pesadilla*, y Ovidio Benítez Pereira logra el segundo premio con *La sangre y el río*. Sin embargo, estas obras no se publican hasta 1984, por las dificultades existentes tanto en el plano político como en el editorial. Comparando ambas, la *nouvelle* de Benítez Pereira posee mayor complejidad estructural y temática que la de Santiago Dimas Aranda -más sujeta al realismo objetivo-, y presenta algunas características que demuestran la influencia de la novela norteamericana de John Dos Passos y Hemingway, sobre todo en su estructura. Sin embargo, las dos denotan la angustia existencial de los personajes, que es un reflejo de la de los autores durante la dictadura de Stroessner; el conflicto ofrece la duda sobre la imposibilidad de escapar de la realidad

[541]Ovidio BENÍTEZ PEREIRA: *La sangre y el río*. Asunción, Ediciones Mediterráneo, 1984

hostil. *La sangre y el río* es la tragedia de los paraguayos cuando están rodeados del signo de la fatalidad.

El título de la obra sugiere el simbolismo de algunos de sus párrafos. La sangre como elemento líquido que permite la vida y el río como presencia física de su discurrir, se mezclan en el imposible amor de una madre que narra la injusticia de la muerte de su hijo por deseo del jefe político del lugar. Al paralelismo simbólico responde la estructura de la obra con la alternancia del espacio donde discurren los acontecimientos, narrados con pretendida objetividad, y el discurso monologado de la madre del personaje que muere finalmente asesinado por oponerse a las arbitrariedades del poder político. La obra se convierte en un testimonio del sufrimiento de quien se atreve a enfrentarse con el poder político local, aunque para evadir la censura se evite localizar en el tiempo el relato. La sangre del personaje se mezcla con el agua del río, lo que actúa como símbolo de su vida, y finalmente se esparce disuelta en el agua, título que también es una muestra del pesimismo del autor en los años setenta, cuando escribió la obra, época donde la dictadura de Stroessner mostraba una mayor firmeza.

Los fragmentos impares responden a una representación más o menos fotográfica del argumento, y los pares son monólogos que expresan la imposibilidad de la madre por recuperar a su hijo fallecido. Benítez Pereira alterna el discurso repleto de soliloquios y el diálogo casi teatralizados, influenciado por la capacidad del autor para el drama, con una sucesión de diálogos que expresan las situaciones desde el punto de vista de la oralidad de los personajes, y con el mundo psicológico

del recuerdo de la mujer, donde se siente el intimismo poético del autor.

En los primeros fragmentos apenas interviene el narrador, porque las imágenes de lo ocurrido surgen de los diálogos de los personajes, que a veces reproducen la voz anónima popular, con un estilo que recuerda a Juan Rulfo. Estas voces, muchas de ellas en segunda persona por dirigirse a un interlocutor ausente, actúan como un coro de tragedia griega, porque se suceden las frases de cada personaje sin acotaciones ni interrupciones:

> No quiero llenarme de recordaciones, Hans. Los recuerdos son como muertos que vuelven a resucitar sólo para quedarse otra vez llenos de silencio como todos los muertos. Y para que como parvadas de cuervos se lancen sobre ellos nuestros pensamientos. Nunca he querido recordar cosas tristes. Y sin embargo, ya me sobra nomás ajironado todo lo que es tuyo, bien disperso en los batifondos de mi memoria. Y tu imagen de hombre tan a montones bulle y rebulle en esta desposeída, hinchándose y deshinchándose conmigo, como el pausar de mis resuellos.[542]

El autor conceptualiza el pasado desde un imaginario presente que se delimita con el recuerdo de la madre, y manifiesta en una prosa continua y sin intervenciones de otros personajes ni del narrador las consecuencias psicológicas del enfrentamiento con el poder, que acaba con la muerte del rebelde. Ovidio Benítez Pereira alterna dos tipos de discurso distintos, en los que se contraponen la oralidad de la vida exterior y la reflexión del mundo interior del personaje. Ambos discursos oponen también la realidad exterior dinámica y el

[542] *Íbid.*, p. 25.

laconismo producto del monótono mundo interior; el tiempo objetivo y el subjetivo.

La bipolarización estructural se manifiesta también en otros aspectos de la obra. Uno es el del poder y la de los sometidos, que son víctimas de aquél por la intransigencia de quien lo ejerce. Otro, el sufrimiento interior; no hay posibilidades de exteriorizar los sentimientos con sinceridad, debido a que si el personaje llega a manifestarlos, el poder los reprime hasta hacerlos desaparecer.

El color local impregna la narración. No solamente se caracteriza por la inclusión de frases en guaraní, la reproducción fiel del español paraguayo, el descriptivismo y la expresión de mitos colectivos, sino en la influencia de estos elementos en el pensamiento y en los actos de los personajes. El autor aprovecha simbólicamente la geografía, la fauna y los mitos paraguayos. El título también es simbólico: Benítez Pereira da al río un sentido metafórico manriqueño: representa el rápido discurrir de la vida hacia la muerte, pero al aparecer unido al sentido de sangre, quiere poner en relevancia que el sufrimiento y la muerte están presentes en la vida corriente paraguaya de la época. Al principio de la novela el protagonista encuentra un grupo de víboras, símbolo del advenimiento de alguna situación desfavorable por el carácter de representación del mal que tiene la serpiente en la mitología guaraní, que finalmente son presagio de su propia muerte. De la combinación de los dos discursos, los diálogos y el monólogo, surge la representación del mundo estrictamente nacional, donde el eterno problema -aún sin resolver- de la propiedad de las tierras que trabajan los campesinos, deriva en

un enfrentamiento que surge de la ambición del jefe político y de su esposa por usurpar las del personaje. El aislamiento del espacio del relato es un símbolo del aislamiento internacional del Paraguay; el río es una barrera que separa el pueblo de otras localidades, de la misma forma que el Paraguay queda cerrado por unas fronteras compuestas por ríos.

El descriptivismo se encuentra atenuado, y solamente los diálogos y algunas referencias internas aluden a la geografía real, porque para el autor lo importante es la situación del argumento y no tratar de desviarse en ningún momento del problema que presenta. La naturaleza, al modo de Horacio Quiroga, se presenta como elemento que ilustra el ambiente de las escenas y se convierte en una enemiga de los personajes en ocasiones, como al principio de la novela cuando el río crece y Francisco De Asís ha de luchar para salvarse de perecer ahogado, o cuando aparecen las víboras, símbolos del mal. Es, por tanto, una naturaleza que adquiere un carácter simbólico, y acompaña los sentimientos y los actos del personaje. Además, elementos como el silencio del pueblo o las solitarias pisadas de un personaje tienen una función expresiva, porque anuncia la situación que posteriormente se va a producir, como la de la muerte del personaje.

Algunos diálogos actualizan una conversación entre dos tipos de mujer distinta: la susodicha madre y la amiga que actúa como expurgadora de los males de la conciencia. Ambas reproducen los rumores populares y la mentalidad de la mujer paraguaya del mundo rural, en la que el beaterío católico constituye una forma de pensar y de actuar. El autor critica el fanatismo con el que actúan los jefes políticos, que acaban

pagando el campesino y el arriero. El matiz político de la obra se observa sobre todo en el siguiente párrafo, donde se ironiza sobre el supuesto nacionalismo de la autoridad:

> ...Que para el jefe político de Ykua Hovy sólo existen dos categorías de personas. Eso, en cuanto a la nacionalidad. Los nacionales que son los que habitan el pueblo desde siempre, y los extranjeros, que son los arribeños o cualquier otro forastero que llega de un poco más allá del río. De más está decir que siente fobia por todo lo advenedizo. ¿Y cómo, pues, no había de soltar la rienda de su aversión al menonita? ¿Y a todos los que se arrimaban al "Mister Herr" como él lo apodaba? ¿Y a toda su descendencia? "Sólo lo nacional es sagrado", había dicho en uno de sus revesados discursos, "y lo nacional es solamente lo que se da en Ykua Hovy". Tanto fue su fanatismo, que por mucho tiempo conservó la creencia de que la guerra del Chaco había sido llevada contra los arribeños y no contra los bolivianos.
>
> ...Que el jefe político no había ido a la guerra por ser caudillo. "Y todos los caudillos deben permanecer en sus puestos arengando a las masas para encender en ellas el sublime amor a la patria. Es decir, a Ykua Hovu"... Sus hermanos tampoco habíanse llegado a ir.[543]

El jefe político solamente es un elemento represivo y su función consiste en proteger los intereses individuales de los poderosos, lo que contrasta evidentemente con el nacionalismo fanático que dice defender. Este nacionalismo político, que supuestamente pretende la satisfacción del bien común, desemboca en intolerancia, y el jefe político se encarga de hacer la vida imposible al menonita que llega a la población con el ánimo ilusionado de establecerse en ella. Como ejemplo histórico de las valoraciones del autor, la Guerra del Chaco la sufrieron los hombres de las clases menos favorecidas socialmente, mientras que los que se instalaron en el poder

huyeron de poner en práctica lo que arengaban por lo común. El autor exclama finalmente que los tiempos actuales son aciagos, lo que hace referencia tanto a la época posterior a la Guerra del Chaco, cuando parece estar localizado el relato, como la del propio escritor, que se vale de su argumento para mostrar la violencia de la dictadura stronista. La madre, al final de la obra, y, en su desesperación, decide dejarse arrastrar por las aguas cambiantes del río, con el deseo de encontrar el final de la vida de su hijo, ahogado en el río de la violencia política. Al fatalismo y a la soledad de la madre de *La sangre y el río* se le podría aplicar la siguiente frase del cuento de Juan Rulfo **Diles que no me maten**: "es algo difícil creer sabiendo que la cosa de donde podemos agarrarnos para enraizar está muerta"[544].

Junto a la breve novela aparecen unos cuentos del autor, que prosiguen de forma aproximada con la temática de *La sangre y el río*. **Nahániri** es otra historia de denuncia social, por la usurpación de tierras del campesino protagonista por el cacique rural; **Boceto de una sonrisa** es el argumento de la necesidad de realizar trabajos peligrosos que tienen las clases humildes para poder subsistir, lo que inevitablemente conllevará una situación final trágica. En este relato se hace referencia al *pomberí*, adaptado como nombre del protagonista del cuento, al muchacho desamparado y triste, evocado también en otras obras literarias como la poesía en guaraní de Feliciano Acosta. **María Refugio** trata sobre la liberación de ataduras psicológicas del pasado, y **Las avispas** advierte del peligro que se cierne en los

[543] *Íbid*., p. 43.
[544] Juan RULFO: *El llano en llamas*. Madrid, Cátedra, 1985, p. 117.

momentos más inesperados de la vida cotidiana, ejemplificado con la historia de una gitana que se dedica a adivina, y que predice una desgracia que nadie cree pero que finalmente sucede. Estos cuentos son, en definitiva, una muestra de la narrativa que se produjo en el Paraguay de los años setenta, pero que por motivos de escasez de editoriales, no se publicaron hasta entrados los ochenta. Unas muestras de la voz del pueblo que expresa su sufrimiento y los avatares dentro de una sociedad de predominio de estructuras casi feudales.

La obra de Benítez Pereira expresa el sufrimiento del pueblo y denuncia la violencia del poder político. Sus narraciones son amenas y no se extienden en grandes consideraciones ni digresiones, porque el autor tiene un fin crítico-social en el discurso. La estructura de *La sangre y el río*, bastante poco frecuente en la narrativa paraguaya de principios de los ochenta, hace que sea un escritor a tener en cuenta, aunque su incursión en el género haya sido aislada y fruto de la necesidad de utilizar el género prosístico para adecuar sus argumentos literarios. No es un narrador, hecho que se observa en algunas partes dramáticas de su novela corta, como en la falta de una mejor definición del origen concreto del conflicto entre el jefe político y el campesino, pero demuestra que su experiencia teatral puede servir a la renovación de la narrativa paraguaya de los años setenta y de principios de los ochenta.

6.1.3. SANTIAGO DIMAS ARANDA: EL EXILIO INTERIOR.

Santiago Dimas Aranda es uno de los escritores del realismo del llamado exilio interior, durante la era de Stroessner. Aun después de conseguir algunos premios literarios, tardó bastante tiempo en publicar su obra narrativa. Pertenece a la llamada "generación del 50", cuya cabeza principal es Rubén Bareiro Saguier, tuvo que exiliarse bien joven, cuando el general Morínigo llegó al poder.

No ha sido un escritor que haya cultivado sólo la narrativa; también ha destacado como poeta y dramaturgo. Salvo algunas de sus obras de teatro que han sido representadas y unos cuantos poemarios, buena parte de su producción permanece inédita, unas veces por el propio deseo del autor y otras por falta de editorial, pero su trayectoria novelística bien merece un estudio porque su narrativa representa los aspectos más duros y dramáticos del exilio exterior e interior que padeció. Ha publicado tres novelas: *La pesadilla* (1980), *El amor y su sombra* (1984) y *Medio siglo de agonía* (1994). La edición de *El amor y su sombra* incluye la novela corta del mismo nombre y un conjunto de cinco cuentos agrupados bajo el título de *Alias, la muerte y otros cuentos*.

Los temas de las obras de Santiago Dimas Aranda son recurrentes. Prevalece entre ellos la imposibilidad del amor y de la solidaridad, máximas expresiones de la ética humana, cuando están insertos en un marco de violencia y de muerte. La conjunción entre Eros y Tánatos es imposible y el hombre es víctima de una fatalidad que le lleva al pesimismo. En la prosa de Aranda hay intenciones de reflejar una crítica sustancial a la dictadura de Stroessner, con un tono existencial y pesimista

que queda como fondo de la narración. La crítica se cierne especialmente sobre los *pyragüé*, los comisarios de campaña de la dictadura, verdaderos destructores de la convivencia cotidiana en el Paraguay, el sufrimiento del campesino sometido a un sistema latifundista casi medieval y la búsqueda imposible de la paz dentro del país. La pareja de protagonistas de las dos primeras obras de Aranda son héroes que permanecen juntos en la dificultad, pero ésta les marca tanto la vida que cuando pueden superar sus temores, eligen el camino de la individualidad, de asumir una vida propia sin dependencia de otras personas: la supremacía del ego propio sobre los sentimientos compartidos o colectivos. Los personajes, vencedores y vencidos, son seres destinados al fracaso; no ven salida al túnel en que discurren sus vidas. Para Aranda la dictadura genera seres egocéntricos, porque después del fracaso en la lucha o en la defensa, al hombre no le queda más que encontrarse consigo mismo y refugiarse en sus profundidades, donde nadie pueda llegar. Amor y sombra, como reza el título de su segunda novela, son antítesis, y no pueden coexistir porque para el autor "el hombre es un lobo para el hombre", como expuso Hobbes, capaz de generar el infortunio para el prójimo.

Los títulos de sus novelas son simbólicos. *La pesadilla* hace referencia al *Medio siglo de agonía*, título de su última novela publicada, en que ha vivido el Paraguay durante el período de tiempo que se comprende entre la guerra civil del 47 y los últimos momentos de la dictadura de Stroessner. En este período de tiempo, el amor que se consuma permite alcanzar la felicidad, pero se verá perseguido por la sombra del poder. Los personajes de Aranda se enfrentan a ese poder de forma abierta,

pero sin la suficiente convicción porque saben desde el principio que acabarán siendo derrotados, y pierden cualquier signo que los pueda hacer felices. El poder es quien engendra la violencia en los hombres de todos los estamentos sociales del Paraguay, por lo que sus novelas combaten la historia paraguaya vivida en el presente.

Las novelas de Aranda son de compromiso político. Desde su exilio interior se manifiesta en contra del poder; contra la violencia que deriva de su mal ejercicio despótico en todos los estamentos políticos. La crítica negativa no se centra solamente en los vencedores, sino también en los vencidos, incapaces de asumir otro compromiso con el pueblo al que defienden, que no sea el combate violento. Ello generará exilio y persecución, que sufren tanto los perseguidores como los perseguidos; aquéllos porque son víctimas de la alienación que les produce el recuerdo de sus víctimas, y éstos por la imposibilidad de conseguir sus fines y de alcanzar una vida en paz. En este sentido, Aranda es defensor de una postura política humanista, en la que la vida del hombre sea lo importante, y aboga por desterrar el uso de la violencia como instrumento de legitimación política, sea cual sea su ideología de procedencia. Los personajes pronuncian con frecuencia frases que son arengas por la necesidad de encontrar una patria común para todos, bajo una misma bandera, que dé la felicidad a todos los ciudadanos.

Es patente el anticlericalismo de Aranda en todas sus obras. El autor cuestiona el papel de la iglesia católica paraguaya, refugio del conservadurismo ideológico. El siguiente

párrafo de *La pesadilla* muestra los aspectos negativos de la formación religiosa católica y nacionalista:

> Y a propósito de templos y cristianos, los domingos, las campanas herían desde temprano la rotunda paz impuesta por las balas. Un cura cicatero machacaba sobre el acatamiento. Y entonces, confundidos entre todo género de parias y malparidos, los héroes atestaban la placita de enfrente llamada Libertad, matando piojos con los dientes podridos en espera del óvolo ritual. Las mujeres, viudas casi todas, de apellidos ilustres o anónimas, cargando con sus reúmas hacia la casa de Dios, desviaban píamente los ojos de la lacra penante. Al centro de la plaza, verde de orín, la libertad de piedra. A una cuadra, la escuela. En las mañanas hábiles trepaba el canturreo del himno nacional, jamás tan falso y desfigurado como en los tiempos del odio.[545]

En *El amor y su sombra* la crítica a la formación religiosa se centra en los episodios en que la protagonista Vilma ingresa como novicia en un convento por imposición familiar. Allí las monjas y novicias viven un auténtico asedio represivo, y la protagonista huye de la institución donde se encuentra internada porque es víctima de una opresión irresistible para un ser humano. La animadversión no se centra en el aspecto religioso, sino en el clerical: lo negativo para los protagonistas no son las creencias, sino su aplicación fanática, de la misma manera que ocurre con las actividades políticas. Como ejemplo, en *El amor y su sombra*, el protagonista maldice "la acción deformadora de la educación confesional" (p. 50).

Aranda reivindica en sus obras el papel de la mujer en la regeneración personal del hombre paraguayo. Los protagonistas son varones, pero quienes verdaderamente desencadenan sus

cambios psicológicos son las mujeres, en cuanto que tienen en su poder el instrumento del amor para cambiar las circunstancias de la vida del hombre. Sin embargo, las mujeres consuman un acto de rebeldía cuando deciden vivir con independencia al final de las obras, porque acaban por rechazar el mundo de violencia que imponen los hombres. Dalma y Vilma, las protagonistas de *La pesadilla* y *El amor y su sombra* respectivamente, son seres activos y rebeldes, que no permanecen atados al papel pasivo que les ha adjudicado la sociedad regida por las costumbres machistas. La semejanza fonética de sus nombres se produce por la asociación del mismo tipo de mujer en dos personajes distintos de cada novela. Ambas, víctimas de la opresión y de los hombres al quedar ligadas al papel social y familiar de madres, consuman su rebeldía cuando tienen un hijo de padre no reconocido, deciden ser independientes durante el resto de su vida y dejan abandonados en la soledad a los amantes masculinos. El miedo de los hombres vence a cualquier tradición machista, la hombría que es esencia de raza en el hombre paraguayo, queda siempre en entredicho cuando surgen las tensiones y sus debilidades en situaciones de inseguridad.

En cuanto a otros aspectos sociopolíticos, Aranda cuestiona algunas actitudes y costumbres de su pueblo: la corrupción corroe la sociedad, y ni siquiera los hermanos están libres de ella; el excesivo tradicionalismo moral oprime a las gentes y aliena sus mentes; la vida social resulta imposible, y el fanatismo y la intolerancia preside el comportamiento de los paraguayos. Al no quedar localizadas sus obras en Paraguay

---

[545] *Santiago* Dimas ARANDA: La pesadilla. Asunción, Editorial Manuel Ortiz Guerrero, 1980, pp. 12-13.

exclusivamente -*El amor y su sombra* se ubica también en Buenos Aires-, estos lastres quedan arraigados en cada hombre; no son producto únicamente del medio en que habitan, sino más bien del peso de la tradición.

Aranda completa su radiografía social del Paraguay con los diálogos en *jopará*[546]. El autor los incluye conscientemente para reproducir con mimetismo la verdadera lengua hablada en el país. De esta forma, se completa la visión localista del tema y el lenguaje se convierte en reflejo de la realidad. El discurso de las obras de Santiago Dimas Aranda es lineal: la acción se desencadena hasta llegar a un final sin retrospecciones ni avances de la misma. Destaca, en cambio, el uso de las transiciones argumentales en que la elipsis juega un papel fundamental, porque el autor salta en el tiempo y hacia años posteriores para centrarse en el mundo vivido por los protagonistas en común. Pablo Gamarra en *La pesadilla* huye de los comisarios, pero vuelve años más tarde; las múltiples peripecias sucedidas se eliminan, para centrarse en el momento en que desaparece de la vida de la protagonista y volver cuando están a punto de reencontrarse. En *El amor y su sombra*, el protagonista no encuentra a su amada, quien ha huido del convento de monjas, y el tiempo intermedio entre ambos acontecimientos desaparece hasta momentos antes del desenlace.

Cada obra de Aranda de forma individual, y en concreto *La pesadilla*, ofrece la visión personal de la destrucción de la vida de las personas cuando se ven involucradas en los avatares políticos del Paraguay. La obra es el relato de un mal sueño

colectivo, que se sitúa en uno de los peores momentos de la historia nacional. Los personajes sólo adquieren conciencia de lo que verdaderamente son en los momentos de enfrentamientos extremos, en los que son a la vez agentes y pacientes.

La acción se localiza en la guerra civil del 47, dato que nunca ofrece de forma explícita Aranda, pero fácil de descubrir cuando se examinan los condicionantes políticos que aparecen en la obra: revolución y enfrentamiento civil, seguidos de una gran cantidad de años de represión y de silencio, acción represiva de los *pyragüé*, los comisarios de campaña delatores de la era de Stroessner, y las mismas palabras del narrador cuando expresa al comienzo que "corría la primavera del año de la desgracia". El título hace referencia a todos estos acontecimientos: la pesadilla surge de la pelea política y de la represión que imponen los vencedores. Santiago Dimas Aranda huye del maniqueísmo, y aunque cualquiera puede observar que trata de centrar la responsabilidad de la represión en el bando vencedor, no descarta que el bando derrotado tenga alguna culpabilidad en las consecuencias, porque la violencia solamente conduce a situaciones más violentas aún. La protagonista femenina reivindica ante esta violencia el papel del amor como regenerador. Pero el amor será imposible mientras el enfrentamiento político continúe, lo que conduce sin remisión a la destrucción de la pareja protagonista. El título de la obra hace referencia a la época susodicha, que inicia la pesadilla de la historia paraguaya reciente, el silencio en que

[546] *Jopará* es un término guaraní que significa mezcla en español. Cuando se emplea lingüísticamente designa el dialecto más extendido en el habla paraguaya. En él se mezclan constantemente palabras y giros del guaraní y del *español paraguayo, hasta* el punto de mezclarse y adquirir reglas de comunicación propias.

se sumerge la misma, como expresa el narrador al principio de la obra:

> En un punto cualquiera de la historia, de pronto, traspasando la capa temporal del grito, un antiguo dolor estalló en las gargantas. Había llegado la suma contención súbitamente, y fue la pesadilla.[547]

La estructura y el argumento de la novela son tradicionales. La disposición de los elementos narrativos presenta una linealidad continua. La novela comienza, a modo de introducción, con el episodio de la muerte de Cándido Paná, un combatiente herido, jefe de una banda de rebeldes. La figura de Paná reaparece al final de la novela, porque resulta que no muere de herida de bala, sino de forma fortuita. Pero Paná, es un pretexto para introducir a los verdaderos protagonistas del relato: la enfermera Dalma y Pablo Gamarra. La enfermera Dalma se dedica a cuidar heridos de la contienda, y salva la vida de Pablo Gamarra, uno de los rebeldes de Paná, cuando es perseguido por sus rivales políticos. Dalma y Pablo huyen, se enamoran, y ella queda embarazada. Pero como las circunstancias políticas son cada día más adversas, Pablo ha de huir definitivamente hacia un destino desconocido. Mientras Dalma tiene el hijo, sufre aún más rechazo social, y cree en los rumores oficiales que dan a Pablo por muerto. De ahí que se case con Pánfilo Benítez, otro rebelde que muere poco después de tuberculosis. Cuando Pablo retorna, Dalma lo expulsa para que huya porque se encuentra aún perseguido, y él se refugia en casa de su madre. La llegada del comisario Paniagua, quien era hermano de Cándido Paná, sirve para demostrar que había salvado

---

[547] *Íbid.*, p. 5.

al principio a Pablo, y acabó facilitando su definitiva huida. Dalma vivirá finalmente en Buenos Aires con su hijo.

La acción se inspira en situaciones que realmente han ocurrido en la campaña rural paraguaya, un lugar donde todo el mundo se conoce, y el rumor preside la vida cotidiana. A pesar de la incomodidad de la vida en esta zona, Aranda presenta una valoración de la conducta humana del comisario Paniagua, dominador poderoso de la población, lo que sumado a la debilidad propia del protagonista, evita la caída en el maniqueísmo. Siempre hay un hilo de esperanza en la vida de los hombres, aunque se encuentre en la lejanía, en el exilio.

El estilo del autor no es moroso, a pesar de que el pesimismo existencial que domina en la obra podría dar lugar a profundas reflexiones. El narrador omnisciente interviene solamente cuando es necesario y siempre deja paso a los diálogos, que son lo más relevante de la obra. El marco local paraguayo y los sentimientos de los personajes quedan definidos por medio de ellos y el narrador se limita a completar lo que ofrecen y la trama. El lenguaje trata de ser lo más cercano al registro coloquial, porque el fin del autor era llegar al entendimiento de la mayor parte del público lector del país.

Si *La pesadilla* muestra las dificultades del perseguido político paraguayo en épocas histórico-políticas de violencia, *El amor y su sombra* se centra aún más en el conflictivo romance amoroso de los protagonistas, radicado a comienzos de la década de los cincuenta y nacido en medio de múltiples angustias. La singularidad de los hechos es lo más destacado de la trama, en la que realidad y sueño se mezclan con la abstracción del

discurso, sin alejarse de la expresión de los sentimientos de los personajes, conscientes siempre de su profundo drama.

La acción comienza con la visita de Vilma a casa de Juan, un médico que poco a poco se enamorará de la muchacha. La situación de Juan, separado con una hija, impide la consumación del amor entre ambos por la represión moral de la sociedad. La familia de Vilma la ingresa en un convento, del que huye a causa de la opresión a que la someten las monjas. Mientras, Juan ha acudido a buscarla pero no la encuentra. En Buenos Aires, ambos se sienten desamparados y desmoralizados, hasta el momento en que Juan vuelve a Asunción y la encuentra milagrosamente, pero ella ha decidido vivir su existencia de forma independiente, no sin tener antes un hijo de Juan, como la protagonista de *La pesadilla*.

Para Santiago Dimas Aranda el amor sincero e incluso platónico es lo más valioso del sentimiento humano. Lo más bello de él no es la sombra que proyecta, sino la posibilidad de que se consuma en la creación de vida, en el nacimiento de un hijo de ese amor, como expresa el narrador en las últimas palabras de la obra:

> Pero al fin pude comprender algo de particular importancia: de aquel amor, no sólo había quedado una sombra.[548]

No obstante, el verdadero amor lleva implícito el sufrimiento. El protagonista sufre porque sus aspiraciones en la vida se han truncado, y por ello se ha transformado en un ser irracional, lo que se desprende de estas palabras del protagonista:

---

[548]Santiago Dimas ARANDA: *El amor y su sombra*. Asunción, Ediciones Mediterráneo, 1984, p. 90.

> El amor no mata, señorita, pude argüir hablándole casi al oído; el amor condena a tortura perpetua...[549]

Hay detalles autobiográficos del autor en la vida del protagonista, como el que estudió en la Escuela Industrial de Buenos Aires, igual que figura en la biografía de Santiago Dimas Aranda. Sus sentimientos afloran en el carácter del personaje. Por otra parte, es una novela de búsqueda y de evasión a la vez: de intentar encontrar al amor perdido y al mismo tiempo huir de la realidad inalterable. Realidad y ensueño mantienen una correspondencia biunívoca con los conceptos de búsqueda y huida, que se mezclan entre sí. El estilo es semejante al de *La pesadilla*. Los diálogos conducen la acción, pero el monólogo interior como forma de expresar el conflicto interior de los personajes es más agudo que en la obra anterior. Las transiciones entre las escenas son bruscas también. El autor utiliza la elipsis temporal para indicar un cambio de la acción. Una diferencia de importancia con las obras anteriores estriba en que Aranda busca que la linealidad del discurso no sea absoluta: el segundo capítulo es una retrospección biográfica del protagonista, donde cuenta su pasado.

Así, pues, ambas obras son historias de amor en un contexto político-social esquivo y contrario. De esta forma, Santiago Dimas Aranda pretende mostrar que los avatares colectivos, definidos en el marco político presente, determinan la vida de los hombres comunes. Se desprende de su filosofía política que el autoritarismo impide el disfrute de la felicidad del amor en la intimidad. El autor no disecciona los

---

[549] Íbid., p. 75.

acontecimientos, sino que busca más allá de ellos: no hay análisis de personajes porque ellos mismos se presentan desnudando sus secretos y su interior en el discurso. Al naturalismo descarnado y el expresionismo de personajes y acontecimientos, se suma un lenguaje exasperado y, por otra parte, nada expresivo, porque lo importante es la descripción de vivencias para hacerlas permanecer en la memoria. Los detalles crudos y la violencia en el límite de la crueldad y del terror no obstaculizan la pretensión de objetividad que ronda la narración; la sucesión de situaciones se somete a las leyes de la lógica. No hay un deseo apriorístico de narrar escenas de violencia, sino de mostrar a unos personajes caídos en un pozo del que no encuentran la forma de salir. Aranda procura evitar el maniqueísmo, aunque no lo consiga; lo interesante para él no son los actos de sus figuras, sino sus causas. Su literatura plantea unos problemas, y no sentencia ni los resuelve. El estremecimiento y el amor son la esperanza de salvación humana, simbolizada en los hijos que perviven, promesas indefinidas de redención y de rescate de lo humano en el hombre. Los finales son de una simplicidad absoluta, pero anuncian la caída en el futuro de ciertos tópicos paraguayos, como el de la violencia política. Son obras ofrecen escenas de ternura y de sensibilidad que sirven para atenuar las descripciones de la brutalidad social de la época.

En el libro que incluye la novela *De amor y de sombra* aparece otra obra de este autor: la colección de relatos titulada *Alias, la muerte y otros cuentos*. Se compone de cinco relatos cuyos títulos son: **La muerte**, **El niño de madera**, **Nosotros, los otros y la guerra**, **Mi primo, el coronel** y **Culebra**

verde. Los cinco son de tema rural y contienen mitos, leyendas y situaciones inspiradas en la realidad del mundo paraguayo. **La muerte** narra una historia inspirada en la posguerra del 47, en un ambiente lleno de delincuencia y violencia. Trata de la persecución que lleva a cabo un comisario de campaña, Juan Pío, apodado Lamuerte, del maleante Juan Capanga y luego del bolichero Juan Martínez. Aranda insiste en el tema de la huida inexorable y en la violencia de los comisarios de campaña, uno de los males del país. **El niño de madera** es una historia en la que la influencia del realismo mágico es perceptible, por la forma de narrar lo fantástico-mítico, porque los sucesos ubicados en situaciones reales se diluyen con la aparición de elementos aparentemente irreales. **Nosotros, los otros y la guerra** se inspira en la crítica de la tortura como medio de represión. **Mi primo, el coronel** es una historia moral sobre la integridad del hombre común frente al despotismo del militar, hombre de importancia social en un pueblo. El relato que cierra la obra, **Culebra verde**, muestra concomitancias con la prosa de Augusto Roa Bastos en la transcripción del estilo directo del habla oral de los personajes. Esta narración presenta la pesadilla de Marciano, quien sucumbe ante la represión de la madre sin encontrar liberación posible.

El estilo de estos relatos es parecido al de las novelas, si exceptuamos las elipsis que Aranda suele emplear en éstas, sustituidas por la continuidad del discurso. La vida rural aparece marcada por la hostilidad y la violencia, de la que es difícil escapar porque el hombre tiene su destino determinado por el ambiente. Así, pues, el tema es el mismo; pero en las novelas se expresa mediante el amor de los protagonistas,

mientras que en los cuentos, Aranda intenta reflejar directamente acciones negativas para sus personajes. Éstos se definen por el fatalismo, lo existencial y el determinismo al modo naturalista. El autor expresa, de esta forma, el conflicto de los paraguayos que han permanecido en el interior después de la llegada de las dictaduras militares, sobre todo en los años cincuenta, y su sufrimiento, motivado generalmente por la persecución política de los comisarios de campaña, los ejecutores del poder tiránico, que Aranda denuncia de forma solapada en su enclaustramiento interior de los años setenta.

Diez años después de haber publicado estas obras, Santiago Dimas Aranda sorprende con su nueva novela, *Medio siglo de agonía* (1994). Se trata de una narración de inspiración autobiográfica es una reflexión sobre lo que significa asumir la lucha armada como forma de combatir la dictadura. El protagonista, Arturo, es una figura que representa a todo un pueblo. Esta identificación entre el protagonista y el pueblo paraguayo se simboliza cuando al morir mata a la persona que hiere a sus conciudadanos. Al mismo tiempo, la obra es una denuncia de la corrupción, de la violencia padecida sobre todo en el ambiente rural, y de los estragos de la ruina de un país sometido durante medio siglo a constantes vaivenes políticos y dictaduras. La presentación que el autor sitúa al comienzo de la obra resume las intenciones de compromiso que el autor tiene como objetivo al escribirla:

> Es ésta una aproximación a la ingente lucha asumida por un hombre, por un pueblo, por un país. Por un hombre que vivió, padeció y murió sosteniendo un ideal y, al morir, mató consigo al que reputaba enemigo de su pueblo. Un pueblo que soportó el escarnio de dictadores ignorantes y sanguinarios, militares y políticos serviles y sucios,

> incapaces de pensar en bien del prójimo y, mucho menos, del país. Un país sometido a los estragos de la corrupción y el atraso, con dos tercios de los habitantes en la ruina, la miseria y el exilio.[550]

Aranda culpa de los males del país al miedo vivido. Por eso, el protagonista no se perdona el haberse exiliado cuando dentro del país quedaban tantos compañeros suyos afrontando la lucha contra el régimen político dictatorial. La obra, además de seguir el camino de la llamada "novela de la tierra", adopta posturas maniqueístas y fórmulas propias de la novela de tesis: la tesis de la imposibilidad real de eliminar la violencia de la vida cotidiana, violencia que nace del enfrentamiento político y social. Así, es una novela próxima al realismo socialista típico de los años treinta, donde el autor trata de concienciar al lector de la realidad de la injusticia. La narración se ajusta a la veracidad de lo ocurrido y a la denuncia de las circunstancias sociopolíticas, sin salirse en ningún momento de la estética que trata de aproximar la novela al cuadro de la realidad. Suele estar narrada en tercera persona, lo que no excluye el empleo esporádico del monólogo interior en estilo indirecto libre, una manera de subjetivizar la acción en el protagonista, que generalmente se presenta objetivada para darle veracidad. El verismo naturalista a veces se convierte en expresionismo, con escenas en las que se subraya la violencia para, exagerando la expresión, conducir al lector a simpatizar con los opositores. Intenta ser el alegato sincero de una lucha, aun a costa del equilibrio formal estético, y su pretensión es simplemente testimonial.

---

[550]Santiago Dimas ARANDA: *Medio siglo de agonía*. Asunción, Editorial Manuel Ortiz Guerrero, 1994, p. 7.

Santiago Dimas Aranda reproduce con fidelidad la geografía de la comarca del Guairá, y de la ciudad de Loma Verde con la cordillera del Ybytyryzu al fondo, su lugar de origen natal. Además, toma el argumento de historias reales ocurridas en la comarca cuya capital es Villarrica. El autor evoca el paisaje de Perulero, que bien conoce, y lo evalúa por su belleza. Generalmente, el paisaje se asocia al estado de ánimo de los personajes; el comienzo de la novela sitúa la acción en otoño, lo que tiene valor simbólico de la etapa gris de la dictadura. El protagonista, Arturo Guerra, regresa a su pueblo natal después de haberse exiliado y comienza reprochándose el haber permanecido alejado de compañeros de lucha como Zoilo, Sixto y Luciano. Cuando vuelve al pueblo lo encuentra igual que cuando partió: el tiempo se ha detenido allí y, como expresa, solamente han cambiado las caras "endurecidas por la violencia" (p. 11). La venganza y el terror se han apoderado del alma de las gentes, que siguen siendo las mismas de antaño.

El localismo se refleja en el lenguaje: se emplea el guaraní para expresar conceptos que difícilmente pueden reflejarse con el español paraguayo, como al referirse al caballo moro *chu'i*, que significa pequeño y de escaso valor. Por otra parte, los personajes del pueblo suelen hablar en guaraní, con lo que Aranda consigue reflejar con fidelidad y realismo las situaciones de la novela. El guaraní se convierte en forma de identificación y caracterización de los personajes del pueblo, porque la novela trata de ajustar su ambiente al real. No solamente se observa el localismo en el guaraní, sino en el español paraguayo, perfectamente reproducido, con la aparición de términos que generalmente se emplean en el

registro local, como *bichear*, *bocó*, etc., y el *jopará*, que se observa sobre todo en el empleo del plural de la lengua guaraní, *kuera*, en frases en español donde aparecen palabras como gente.

A pesar de ser fundamentalmente política, *Medio siglo de agonía* toma el ambiente de la novela de la tierra: un fuerte componente nacionalista en tema y estética con innovaciones narrativas de la vanguardia. Las descripciones minuciosas reflejan la belleza de la comarca, porque el autor siente un especial encanto por su lugar natal, y producen efectos expresivos de humanización de los ambientes. Los cambios del paisaje y de la naturaleza suelen acompañar las variaciones argumentales. A través de este ambiente, el autor critica el resultado de las transformaciones modernizadoras que ha sufrido el Paraguay, no para ponerlas en entredicho, sino porque no ha habido una evolución cultural y educativa acorde con los cambios tecnológicos. En ocasiones, el narrador compara el paisaje del pasado con el del presente y comenta que las barrancas del Chororó eran un arroyo con pasado de leyendas y actualmente con un presente de basuras e inmundicias letrinales. También aparecen alusiones a la fauna local y a mitos como el pombero cuando se expresa la forma de pensar de los personajes. En este sentido, el narrador introduce la dicotomía del sincretismo religioso hispano-guaraní sobre la creencia en *Tupa ñandejára*, Dios, frente a *Aña*, el Diablo. La obra refleja así la simbiosis del pensamiento de los paraguayos que se manifiesta en las costumbres de los personajes de la obra.

También hay situaciones próximas a los temas indigenistas. El gringo utiliza a varios indios ansiosos de tierra para atacar las propiedades de Pantaleón. Sobre estos indígenas cimentará su fortuna y su riqueza aprovechándose de su trabajo. El narrador piensa que los indios son víctimas de que los extranjeros los hayan utilizado en su beneficio siempre para los peores menesteres del trabajo. De hecho, el indio Esteban muere en el asalto que el gringo dirige:

> Él y los indios nada tenían en común, a no ser la muerte. Para los indios, antes y después de la muerte, la soledad de las quebradas era infierno y cielo a la vez. Razón tienen en creer que sus muertos devienen sombras vagarosas y penantes. Lo son en vida.[551]

La novela, como reza el título, es la historia de medio siglo de luchas intestinas paraguayas, circunscritas a la vida de una familia, los Guerra. Comienza cuando Arturo Guerra llega a Loma Verde para unirse a los compañeros que combaten contra la dictadura férrea que subsiste, sin que se vea su caída a corto plazo. Nada más llegar recupera el tiempo perdido y contempla cómo parece que no haya transcurrido. Sin embargo, la acción a partir del segundo capítulo retrocede a la búsqueda de la historia de los padres del protagonista. El padre de Arturo, don Pantaleón, es un hacendado del lugar, cuya tierra rica permite que la comarca progrese, aunque la población siga emigrando a Asunción. Pero la prosperidad del lugar resulta amenazada con la llegada de un extranjero que pretende apropiarse de las tierras del lugar –referencia metafórica de Stroessner, por su origen bávaro–, por lo que entabla una fuerte lucha con don Pantaleón. Y en ese momento comienza la

[551] *Íbid.*, p. 32.

pérdida de la vida apacible del lugar: el extranjero introduce la violencia para conseguir sus fines, sin escatimar ningún tipo de extorsión. Este extranjero solivianta a los campesinos para que se rebelen contra don Pantaleón, el propietario paraguayo tradicional, prometiéndoles repartir sus tierras después, lo que a sabiendas es falso porque solamente intenta usurparlas y convertirse en su propietario y cacique.

Sin embargo, el gringo desea también a Pabla, una de las muchachas sirvientas de la estancia. Así, al deseo de riqueza se suma el sexual, lo que acrecienta la antipatía del lector hacia el personaje y acentúa su maldad. El gringo aprovecha las circunstancias para intentar violar a Pabla. Y en el conflicto acaba muriendo Pantaleón, y el hijo, Arturo, inicia un camino desdichado. El final funesto destroza también la vida de su madre. En estas circunstancias, la supervivencia exige constante sangre, porque la violencia se encuentra en el interior del hombre, inmerso en los procesos sociales y políticos del país, y la historia paraguaya ha sido un continuo despliegue de luchas violentas entre contrarias facciones políticas. Por ello, los hombres están condenados al fatalismo desde que nacen, y su futuro está determinado. *Medio siglo de agonía* es una metáfora de la situación política de la dictadura, donde triunfan la violencia y la represión, aunque el argumento no se resienta del excesivo pesimismo de las obras anteriores de Aranda.

Paradójicamente, el gringo resulta nombrado comisario de Perulero, del pueblo donde se sitúa la acción, y es el encargado de descubrir al asesino de Pantaleón. El narrador señala que generalmente el nombramiento para este cargo suele

caer en la persona más expectable del lugar, porque la acción política encubre siempre el juego de intereses por la propiedad. El gringo consigue incluso que el juez del lugar desaparezca, culpando a los tigres de la misma, cuando todos los habitantes del lugar saben que no quedan felinos en la comarca. Sin embargo, la fatalidad provoca que muera de la picadura de una víbora. Esta parte ocupa aproximadamente los siete primeros capítulos, y a partir del octavo comienza una segunda, que se centra en la acción de los luchadores contra el régimen dictatorial. La violencia de los enemigos políticos hace que familias enteras se vean envueltas en una vorágine de la que es imposible salir. Desde ese momento, la acción se centra en la ausencia de Arturo, exiliado lejos del pueblo, y en el protagonismo de los guerrilleros que luchan contra los temibles "yaguá-perô", que literalmente significa "perros calvos", los militares sin estudios que perseguían a los emboscados durante la Guerra del Chaco[552]. Desde este capítulo, el autor toma simpatía abierta por los guerrilleros, subrayando su sacrificio y su sentido patriótico en defensa de la libertad. Estos luchadores son campesinos que desean más una revolución que la reforma de las leyes y del estado, lo que demuestra la ideología izquierdista de Aranda, aunque finalmente vuelve a caer en el pesimismo, como en las anteriores novelas, porque la revolución es una utopía mientras el poder tenga los medios suficientes para combatirla y sicarios a su servicio. La narración desde ese instante cae en la continua arenga política, y en una reflexión sobre la

[552]Ésta es una prueba de la falta de cuidado en la edición definitiva de la obra, porque en el capítulo octavo aparecen en la narración, pero en el undécimo el autor incluye una nota a pie de página en la que explica el

conveniencia de la huelga como instrumento de combate político y forma de protesta contra la guerra.

A partir del undécimo capítulo, señal de comienzo de la tercera parte de la novela, la acción se centra definitivamente en Arturo Guerra, personaje que no logra asimilar el desarraigo que le provoca su condición de exiliado, por el amor que siente por su tierra y por sus gentes. Ello le hace volver a reunirse con sus compañeros de lucha; finalmente, todos acaban sufriendo la represión de las fuerzas gubernamentales. Cuando creen haber logrado desbaratar los planes del poder, fracasan al contemplar que el gobierno ha recibido la ayuda de sus países amigos, una obvia referencia a la ayuda que el gobierno argentino de Perón ofreció al paraguayo de los dictadores Morínigo y Stroessner, y las nuevas y complejas armas acaban derrotando a los sublevados. Después de la muerte de sus compañeros, Arturo Guerra es condenado a la pena capital, aunque no llega a cumplirse la sentencia porque antes acaba demente. Los garroteros[553] imponen su ley en el pueblo y las huellas de los soplones están por todas partes, revelándose en estos párrafos el miedo del propio autor a estos personajes de las recientes dictaduras paraguayas. A pesar de la sublimación de la guerrilla en el último capítulo, comparando a sus miembros con los esclavos romanos encabezados por Espartaco y con la historia de Jesucristo, la connivencia de los privilegiados impide el triunfo de la lucha. Arturo sufre insania y de forma fatal no puede continuar la lucha, porque la miseria y el exilio dejan secuelas físicas y psicológicas negativas. Arturo

significado de esta denominación.

[553]Cuadrillas de partidarios del régimen dictatorial que encabezaban la represión en zonas rurales.

representa, en definitiva, a la generación de jóvenes supervivientes de una lucha que vivirá envuelta por el miedo, lo que es un reflejo de la situación que el autor vivió realmente, de ahí que podamos argumentar que la novela tiene una gran carga de autobiografía. Este último apartado, en suma, es la narración de una época marcada por el terror de la dictadura; terror infiltrado en todos los sectores de la población.

La simpatía del autor hacia el marxismo y hacia la revolución no sólo se refleja en el tratamiento maniqueo de los personajes, en el realismo social y en la ideologización izquierdista del contenido, características que inscriben la novela en el género político, sino también en la cita familiar de Salvador, en referencia a Salvador Allende, y las palabras de Pablo Neruda exigiendo el castigo a los traidores de América. Estamos, pues, ante la obra de un escritor de izquierdas que denuncia las condiciones de vida en las zonas rurales y revive constantemente el espíritu de la lucha revolucionaria, aunque admita finalmente su inutilidad por la superioridad, sobre todo económica, de los gobiernos.

Aunque advertimos que la acción de la novela se sitúa en los primeros cuarenta años de siglo, no encontramos una referencia temporal evidente hasta el capítulo noveno. En él se alude a la contienda chaqueña que llenaba de luto y miseria los pueblos del país. Finalmente la guerra acaba, pero los acontecimientos violentos prosiguen. Junto a la violencia institucionalizada de la guerra contra Bolivia, se encuentra la de la vida cotidiana, donde hay mujeres que sufren intentos de vejaciones sexuales y hombres que se enfrentan por necesidad de

supervivencia. Todo ello demuestra la dureza de las condiciones de vida de los paraguayos a lo largo de la historia y cómo el hombre común es el verdadero paciente y actante de los sucesos que figuran en letras grandes en los anales. Las llagas abiertas en el pueblo son difíciles de cerrar y provocan conflictos posteriores, como sucede en la última parte de la obra.

Toda la historia se somete a la preponderancia de la ideología igualitarista: el personaje de doña Flora exclama que la tierra debe ser trabajada por todos, para bien de la comunidad, y que sólo así se puede cuidar y que nazca la prosperidad y la paz. La pobreza que surge del sistema económico latifundista es para el autor el mal que impide la convivencia de los hombres, por lo que defiende la urgencia de una reforma agraria. Santiago Dimas Aranda se convierte en uno de los más importantes novelistas sociales de izquierdas de la literatura paraguaya contemporánea. Sus novelas son episodios populares del sufrimiento de las clases desfavorecidas del país.

6.1.4. CARLOS GARCETE: EL EXILIO Y LA VIOLENCIA COMO TEMAS DE SU NARRATIVA DE COMPROMISO POLÍTICO.

Carlos Garcete (1919) es uno de los autores paraguayos de la llamada "generación del 40", como Hérib Campos Cervera y Augusto Roa Bastos, que han creado toda su obra en el exilio. Dedicado también a otras actividades artísticas como la de pintor y dramaturgo, ha destacado como uno de los más importantes narradores sociopolíticos de la narrativa paraguaya de este siglo. Ha publicado hasta 1995 toda su obra en el exilio, que comenzó después de la Revolución del 47, donde luchó en el bando revolucionario, al concluir con la victoria de las fuerzas gubernamentales. Tuvo que emigrar a Argentina por su ideología y militancia comunista.

Su experiencia como trabajador en los yerbales, donde aprendió qué significaba la esclavitud del trabajo, le permitió concienciarse del sufrimiento del campesino paraguayo y su explotación. Allí sintió la influencia de Rafael Barrett, sobre todo de su obra *Lo que son los yerbales*, lo que inspirará buena parte de su narrativa. En este sentido, Garcete es uno de los autores que recoge el testigo de la narrativa crítica social de Rafael Barrett, en cuyos estilo y temática se inspira.

En Buenos Aires, en 1958, publica su primera colección de cuentos, *La muerte no tiene color*, obra primordial de la literatura paraguaya del exilio, y en 1964 estrena su obra teatral *La caja de fósforos* y posteriormente una segunda titulada *Isidoro Rodríguez S.R.L.*. También ha acabado otra obra de teatro, *Aumento de sueldo*. Después de una temporada de exilio en Francia tras el golpe militar de 1976, regresa a la

capital porteña y publica su segunda obra de relatos en 1986, titulada *El collar sobre el río*.

Carlos Garcete vuelve a Paraguay en 1989, quince días después de la caída de Stroessner, y culmina su exilio político. Actualmente tiene terminada una tercera colección de cuentos titulada *El caballo del comisario*, que ha publicado a finales de 1996, y lleva ciento veinte páginas escritas de una novela que se titulará *La noche de las ratas*, obra sobre la época *stronista*, donde un guerrillero exiliado asesina a Stroessner.

Su estética literaria se adscribe al realismo social, porque cree que toda la literatura bien encarada se convierte en social, en reflejo de una ideología social igualitaria. Cree que el simple hecho de estructurar sus cuentos ya tiene de por sí una finalidad social, porque no se puede escribir más que con un fondo donde se vislumbren las tensiones entre las clases. Se inspira en la vivencia personal del mundo social que le rodea y la asume como propia en sus relatos, partiendo de su ideología izquierdista. Es amante de escribir, pero le cuesta mucho trabajo, por lo que cree que el arte es un noventa y ocho por cien de sudor y un dos de inspiración, con lo que adopta la idea de los hombres de la Generación del 98 española. Cree que la coherencia personal es lo que da transcendencia a la literatura, y en ella el escritor ha de reflejar necesariamente su ideología. Pero tampoco pudo dedicarse a escribir regularmente porque tuvo que ganarse la vida con varios oficios. En la literatura paraguaya enlaza con la corriente social izquierdista, que inició Rafael Barrett, de análisis de la situación del campesino y del desheredado paraguayo, a

partir de la experiencia vivida en los yerbales del Alto Paraná. Es visible, además, en sus obras la influencia del estilo directo en la representación de los conflictos humanos y sociales del brasileño Jorge Amado, no sólo por coincidencia ideológica sino por admiración de Garcete a su prosa.

No es nuestra pretensión analizar pormenorizadamente su primer libro de relatos que tiene el sugestivo título de *La muerte tiene color*, en obvia referencia al Partido Colorado y a la represión posterior a la revolución del 47, porque fue publicado en 1958 y nuestro estudio se centra en el análisis de la narrativa escrita a partir de los años ochenta. Pero hay que certificar que son unos cuentos de contenido social que por su forma y forma presentan cierta semejanza con los de *El collar sobre el río*. Simplemente hay que subrayar que el que da título a la obra está inspirado en el hecho del peligro que representaba el no ser colorado durante la dictadura. El relato narra la historia de dos amigos de la infancia, uno colorado y otro liberal, cuya amistad se trunca por la política, y el colorado, ebrio, mata al liberal.

El collar sobre el río[554], publicada en 1986, es una recopilación de cuentos de guerrillas y exiliados, y un reflejo virtual de la situación política paraguaya. En ellos hay una pretendida denuncia del machismo nacional de carácter violento, no sólo comprobable en la consideración de la relación de los hombres con las mujeres, sino en las actitudes heroicas a veces incomprensibles, que conducen al hombre a la destrucción. A diferencia de su obra anterior, los escenarios de la obra ya no son paraguayos en exclusiva: el relato titulado **Nicolás** se

localiza en París. Es comprobable que sus relatos surgen de sus propias experiencias, porque se sitúan en los lugares donde ha vivido -Paraguay, Argentina, Chile y París-; los temas parten de sus experiencias como exiliado, como trabajador de los yerbales del Paraná y por el sentido trágico de la vida de muchos personajes de sus relatos.

Los relatos son cuadros y pinturas de testimonios de la vida paraguaya. La crítica al machismo es el motivo principal de **El collar sobre el río** y **El alegato**. En el primero, el protagonista, que se caracteriza por su mentalidad que subraya la preponderancia de los sentimientos del hombre sobre los de la mujer, decide ir a trabajar a los yerbales del Alto Paraná para engancharse como mensualero[555]. Pero la mujer también es cómplice del machismo cuando admira al que más demuestra esta cualidad. Antes de partir, el protagonista, Ramón, se encapricha de una mujer que le hace gastar todo el dinero, y no le puede comprar un collar porque ya ha gastado todos sus ahorros. Las duras condiciones de trabajo durante dos años trastornan a las personas, y mientras el protagonista trabaja, la mujer coquetea con otros mensúes y tiene relaciones con uno de ellos, José, porque le parece el más macho. La relación sexual se produce en un día en que José no acude a los yerbales alegando estar enfermo de paludismo. Ramón se acaba enterando de lo ocurrido y a la vuelta le compra el collar, provoca que

---

[554]Carlos GARCETE: *El collar sobre el río*. Buenos Aires, Editorial Futuro, 1986.

[555]Tal como describe Rafael Barrett en su obra *Lo que son los yerbales*, el mensualero era el trabajador (mensú) de los yerbales que dependía de un cacique, quien le daba trabajo a cambio de un sueldo, pero con la condición de que no podía gastar su dinero fuera de su hacienda, por lo que el mensualero debía de comprarle a él exclusivamente. En muchas ocasiones, el mensualero acababa incluso debiendo dinero a su patrón, por lo que debía de quedarse una nueva temporada como empleado suyo hasta que hubiera satisfecho la deuda pendiente. Por otra parte, las condiciones de trabajo eran de servidumbre y las de vida infrahumanas, viviendo en barracones donde quedaban sometidos a las inclemencias climatológicas y de salubridad.

se rompa el hilo, caigan las cuentas, y mientras le vuelve a montar el collar en el cuello la estrangula y la tira por la borda de la embarcación. La violencia también procede de motivos sexuales, además de los políticos. El relato titulado **El alegato**, vuelve a centrarse en la crítica al machismo violento con un argumento distinto. El marido abandona a su mujer embarazada durante un tiempo para unirse a la guerrilla, cuando ella necesita precisamente más cariño y atención de su esposo. Cuando vuelve se ha divorciado de él, pero finalmente lograr volver a tener relaciones sexuales con ella y partir al día siguiente.

En ambos relatos y en el siguiente, **Amarga cosecha**, el protagonista es el mismo: Ramón, con lo que queda perfectamente representado el machismo paraguayo en un único personaje. En ellos destaca el perfecto manejo de la elipsis para centrarse en los aspectos vitales y dinámicos de la narración, donde los actos son el reflejo de la mentalidad de los personajes. **Amarga cosecha** presenta un contenido social semejante: la crítica se centra en la oligarquía de los caciques que mantienen *de facto* la esclavitud con los agricultores, a quienes suministran la semilla y los aperos de labranza, quedando éstos comprometidos a venderle, naturalmente al precio que quiera, toda la cosecha, aunque haya compradores a mejor precio. El hecho de que el latifundista sea extranjero, el turco Abraham, recuerda la época de la era posterior a la Guerra de la Triple Alianza, en que el gobierno vendió las tierras a los extranjeros. La connivencia entre el cacique y el comisario, representante del poder, es completa: parte de la cosecha intervenida por el comisario ha desaparecido cuando se la devuelven a los

campesinos, y la elisión narrativa no oculta que ha sido el premio que la autoridad local ha recibido por su servicio al cacique. Sin embargo, los campesinos se vengan del propietario quemándole los fardos de algodón que guarda, lo que evidencia el contenido revolucionario de los relatos. El mismo mensaje aparece en el relato titulado **La horqueta del árbol**, donde siete guerrilleros en el exilio han de cumplir con una misión terrorista contra un ferrocarril dentro del Paraguay, pero son abatidos por la policía, que asesina a varios y tortura de forma cruel a uno de ellos para intentar que revele la misión a realizar. Garcete destaca el heroísmo del guerrillero, que aguanta la tortura más violenta pero no revela el objetivo, y subraya la crueldad de los medios empleados por la policía, a través del expresionismo que se detiene en los aspectos más crueles de la tortura. Sin embargo, hay una defensa de la acción guerrillera inteligente, cerebral y no impulsiva: los dos supervivientes y ejecutores finales de la acción guerrillera permanecen en la horqueta de un árbol mientras observan la matanza y la tortura del compañero, aguantando el dolor de contemplar el sufrimiento de los camaradas, pero con la paciencia necesaria para ejecutar el fin que se ha propuesto solidariamente el colectivo de luchadores. Uno de ellos pretende defenderlo, pero el otro mantiene la calma porque lo importante ha de ser cumplir con su cometido poniendo la bomba en las vías del ferrocarril. En suma, Garcete subraya el heroísmo y la habilidad de los guerrilleros en toda la narración frente a la crueldad de los aparatos represivos con toda la fuerza maniqueísta posible.

El cuento más destacable del libro es **El traidor debe morir**. Estructurado en forma de diario y escrito en primera persona a diferencia del resto de relatos de Garcete, trata el tema del traidor de un grupo de guerrilleros paraguayos exiliados en Argentina. El relato va comprimiendo las sospechas. Y los indicios de traición que recaen sobre uno de ellos, Benítez, acaban convirtiéndose en pruebas firmes de ello. Por medio de la elipsis temporal, la gradación del suspense, Garcete consigue que el relato se alargue hasta el momento justo en que las evidencias de quién es el traidor son completas. Resalta, sobre todo, la humanidad del narrador cuando resulta elegido para ser uno de los ejecutores del traidor y ha de obrar contra sus sentimientos de renuncia a la ejecución de quien había sido una persona tan apreciada para él. Asimismo, la aparición de Ramón, esta vez como personaje secundario, el protagonista de los primeros relatos, confiere una visión global y completa a su historia. Se ofrece también la visión del exilio irreversible en el momento en que el narrador-protagonista exclama que al otro lado del río comienza su patria, pero sólo le está permitido mirarla de lejos; esa misma visión que José Luis Appleyard ofrecía en 1965 en su novela *Imágenes sin tierra*, subraya que el desarraigo es mayor cuando el desterrado se encuentra cerca de su patria y no puede regresar a ella.

En esta misma línea argumental, podemos dividir los relatos de la obra en dos tipos, dentro del realismo social en que se sitúan: relatos sociales paraguayos; y relatos de la experiencia humana. Los que hasta ahora hemos analizado pertenecen al primer grupo. Al segundo grupo pertenecen los

tres últimos del *El collar sobre el río*: **Nicolás**, **El sillón de Ruedas** y **El niño del tocadiscos**. El primero es un homenaje al artista bohemio. Presenta como novedad, en la obra de Garcete, el que está localizado en París, como hemos expresado anteriormente. Narra en breves pinceladas pictóricas la historia del pintor Nicolás de Staël que el autor conoció en la capital francesa. Nicolás se suicidó en 1955 tras la muerte de su hija, a pesar de la ayuda económica de sus amigos. Basado en una experiencia personal de Garcete, destaca por el dramatismo humano, no político, donde el autor sublima el sentimiento de la amistad como motor de las acciones humanas.

El segundo relato de este tipo, **El sillón de ruedas**, también es una defensa del artista, antítesis del hombre de negocios. Dos hermanos, uno poeta y otro negociante, viven una situación peculiar desde que el negociante, que hasta entonces se creía superior al poeta, sufre un accidente y queda postrado en una silla de ruedas. Garcete enfatiza, incluso mediante el monólogo interior del personaje, el sufrimiento de este último, quien se siente inútil porque no puede continuar con su tipo de vida y no sabe hacer otra cosa que enriquecerse por medio de los negocios de todo tipo. El poeta, un ser con más dignidad, soporta las intemperancias del hermano y demuestra su firmeza moral interior hasta que aquél se suicida con tranquilizantes y, aunque lo sabe, no lo impide. Localizado en Buenos Aires, como en los cuentos de contenido social, Garcete valora el estoicismo del hombre y la capacidad de sufrimiento. Ello le engrandece. Es una defensa del idealismo frente al materialismo del mundo actual.

El niño del tocadiscos es un cuento sobre la gratitud humana. Narrado en primera persona, se basa también en una experiencia personal del autor, con un principio y un final en el tiempo de la narración en presente, y un núcleo del relato retrospectivo que narra los orígenes de la historia. Trata sobre un joven boxeador campeón que no recuerda que el narrador-protagonista fue quien le dio el primer dinero que tuvo y le compró su primer material para que iniciara la trayectoria que le condujo a la fama, cuando simplemente era quien ponía en marcha el tocadiscos de un bar. Localizado en Viña del Mar, Chile, demuestra que el autor ha logrado un sentido universal de sus relatos y ha abandonado la temática social paraguaya, para detenerse en la expresión realista de los sentimientos humanos, de la generosidad y de la gratitud como ejemplo de vida.

Obra bien desarrollada técnicamente, con un perfecto manejo del ritmo narrativo y de la elipsis, y una gran coherencia argumental, *El collar sobre el río* es un cuadro de la tragedia que rodea la vida del hombre, en su circunstancia social y personal, y su capacidad para perturbar la linealidad de la existencia. Estos cuentos son el ejemplo de realismo crítico social de mayor calidad literaria de la narrativa paraguaya de los últimos años, que el autor vuelve a desplegar en su siguiente obra, *El caballo del comisario*, publicada en 1996.

6.1.5. REINALDO MARTÍ: LA DENUNCIA POLÍTICA EN LA NOVELA REALISTA CRÍTICA.

Reinaldo Martí es un autor de amplia trayectoria literaria, que publica varias novelas desde la década de los cincuenta y que en 1986 se adentra en el campo de la metáfora política con su novela *La noche blanca*. Nacido en Asunción en 1908, su nombre es el pseudónimo de Reinaldo Martínez. Es uno de los escritores del llamado exilio interior, y los desenlaces funestos de sus novelas son la muestra de su desesperanza política. Sin embargo, es uno de los más atrevidos en denunciar la situación del país.

En 1951 su cuento **Kuarahy** obtiene un premio en el concurso literario de "Amigos del Arte". Al año siguiente se publica su colección de cuentos *Estampas del terruño*, a la que siguen dos novelas: *Juan Bareiro* (1957) y *Pioneros del oeste* (1978). En general, estas obras tienen acentuada la carga social y son pinturas de la vida campesina que reflejan un afán de protesta ante la situación rural. *Pioneros del oeste* destaca porque es la primera novela paraguaya de ambiente chaqueño que no trata el tema de la guerra, sino de sucesos que enfrentan a los hombres con el mundo hostil de la región occidental del Paraguay.

La noche blanca aparece en 1986[556]. La novela prosigue con la temática de las novelas anteriores del autor y bucea en las profundidades del mundo cotidiano campesino, aunque es más intenso el tema político que en aquéllas. La novela desarrolla como tema la puesta en práctica de los ideales colectivistas.

---

[556]Reinaldo MARTÍ: *La noche blanca*. Asunción, Intento, 1986.

Sin embargo, Reinaldo Martí se ve superado por la protesta política, y abandona la trama en favor de las ideas sociopolíticas. El realismo social se acaba imponiendo a un relato que podría haberse convertido en uno de los más grandes ejemplos de superación del regionalismo en la narrativa paraguaya.

Reinaldo Martí compone la narración de la historia de un muchacho idealista, hijo de un estanciero extranjero, Alberto Stuart. Éste se relaciona con personas influyentes de la economía y la política paraguayas, pero el hijo, Ricardo, participa en las actividades antigubernamentales de la universidad donde estudia derecho, lo que acaba costándole el destierro al norte del país. La novela se divide en doce capítulos. Los dos primeros se centran en la narración de Alberto Stuart, y en ellos se desentrañan las relaciones del poder y de los estamentos económicos, además de analizarse la situación del Paraguay. Los diez siguientes constituyen la trama central que gira alrededor de su hijo Ricardo, desde su detención por la policía hasta que lo confinan con otros presos en Isla Margarita. Allí se enamora de Judith, la hija de un estanciero brasileño filohitleriano. El padre logra comunicar con él y le advierte que corre un gran peligro si se casa con la muchacha, como está previsto, por lo que debe de huir del lugar. Toda la acción se desenvuelve en un tono alegórico-satírico. El pesimismo está presente, en especial en el desenlace, pero la actitud de los personajes es vitalista. El confinamiento en Isla Margarita no supone un tormento para ellos; al contrario, se adaptan a su nueva vida y allí ponen en práctica sus ideas izquierdistas, hasta crear una comuna en la

que no hay explotadores y explotados, para dedicarse a la educación de los lugareños. Solamente cuando llega el desenlace la situación se vuelve pesimista por el paradero final disperso de los confinados y el término del período de felicidad en que ha vivido el protagonista.

La experiencia de puesta en práctica de una utopía izquierdista es uno de los aspectos más frágiles de la novela por su inconsistencia y maniqueísmo, que demuestran el idealismo del autor. La inocencia de los confinados contrasta con la malignidad del latifundista brasileño. Todos ellos trabajan en la enseñanza de los lugareños con convicción y sin que existan rencillas entre ellos. Sin embargo, la nueva sociedad entra en conflicto con los intereses del poder, que pone fin a la experiencia libertaria. Isla Margarita es un lugar paradisíaco donde realizar sus ideas, y su lejanía de los centros de poder les evita problemas en un principio hasta que las noticias de la experiencia llegan a la capital. Los campesinos, que no saben otra lengua que el guaraní, son analfabetos y los confinados se encargan de darles la educación que necesitan hasta que el gobierno lo impide, pero la situación resulta demasiado irreal para que el lector se convenza de la posibilidad de esta experiencia en una dictadura que controla totalmente a sus ciudadanos, y más a sus opositores.

Entre los personajes, Reinaldo Martí destaca la diferente mentalidad del empresario moderno, representado por Alberto Stuart, progresista y liberal, y del estanciero y latifundista tradicional paraguayo, que se adhiere a las ideas y a las prácticas del nacionalsocialismo alemán. Se pone en cuestión la

importancia de la preparación y de la educación frente al *arandu ka'aty*, la sabiduría popular, como único medio de conquistar parcelas de poder. Al aprendizaje en la vida por el instinto, el mensaje de la obra superpone la sabiduría del estudio. Para el autor, la universidad y los trabajadores son los verdaderos opositores al régimen, y la vinculación de los gremios obreros y de los líderes de la reforma universitaria son los que impregnan la vida política del país con una aire de frescura, frente a la actitud política estática e inmovilista del hombre mediocre.

El obrerismo del autor se manifiesta en algunos aspectos. Pone en evidencia que el capitalismo invierte en Paraguay porque la tierra es barata, los salarios bajos y hay una ausencia de leyes laborales. Hay referencias a la división de la izquierda que sólo benefician al poder, con discusiones entre socialistas, comunistas y anarquistas. También son constantes las alusiones al presente del Paraguay, disimulado bajo los nombres ficticios y referencias inventadas (la muerte por envenenamiento del presidente anterior, Salvador Salvatierra), como se observa en el siguiente párrafo:

> -(...) Toda vez, naturalmente, que la situación política del país sea de orden, paz, respeto de los derechos de propiedad... como parece haber aquí desde la época del gobierno de Salvador Salvatierra, ¿no es así?
>
> -Con una diferencia -observó Forestale-. Que bajo el gobierno de Salvatierra había una administración honesta, un presupuesto equilibrado, las finanzas saneadas con un crédito internacional en recuperación, y una democracia estable, con vigencias de las libertades públicas, garantías a la oposición, una justicia respetuosa de la ley... Ahora, en cambio, con la nueva Constitución, no salimos de dictaduras militares, a cuales peores, que son la

> negación de todo lo que el doctor Salvatierra se desvivía por implantar en el país.[557]

El título de la novela de por sí hace referencia a la situación del país durante la dictadura de Stroessner, la noche, que será de color blanco, el de la camisa de los colorados, utilizada para evitar la alusión directa al color rojo del partido político. El nombre de Salvatierra se compone de dos lexemas simbólicos, y recuerda al del mariscal Estigarribia, muerto en un misterioso accidente de aviación, suceso a partir del cual comenzaron los sucesivos gobiernos dictatoriales militares en Paraguay. Incluso se insinúa que la multinacional petrolífera Standard Oil pudo tener relación con su muerte, aunque el autor diga que es un tanto arriesgado pensarlo. La crítica se extiende al dictador Morínigo, un hombre que era analfabeto y de extracción rural:

> Esto no es nada, doctor, comparado con el progreso de la taumaturgia en mi país. En efecto, nosotros tuvimos el caso de una criatura en el campo que nació sin cabeza. Como intervención de urgencia, le injertamos un porongo y el éxito coronó nuestros esfuerzos. El porongo prendió y la criatura de entonces... ¡ahora es Presidente de la República![558]

Una forma de criticar al régimen de Stroessner es ridiculizar las corporaciones, sociedades y comunidades que crea para extender sus brazos sobre los sectores económicos y sociales del país. Los ganaderos forman la Sociedad Rural, que les sirve para organizar ferias con las que ampliar sus relaciones con el poder, de lo que se desprende que no tiene tanta importancia el trabajo como la buena relación de las autoridades. Con ella, el contrabando de los poderosos está a

---

[557] *Íbid.*, pp. 15-16.

la orden del día. La ironía de los nombres de las corporaciones económicas es la forma de ridiculizarlo, basándose en los de las reales Antelco, Corposana y otras: Cornafer (Corporación Nacional de Ferrocarriles), Cornapro (Corporación Nacional de Propaganda), Cornagan (Corporación Nacional de Ganadería), Cornabanca (Corporación Nacional de la Banca), Cornal (Corporación Nacional de Alcoholes) y Cornelec (Corporación Nacional de Electricidad). Los personajes adictos al régimen también tienen un nombre ridiculizado y formado pensando en que es la única posibilidad de criticarlos, como Abundio Abundante, comisario de órdenes, Guerrero Guerra, Blasito Blasco Blanqui, Brígido Britos Brítez, ministro de Asuntos Exteriores, el hacendado Domingo Irala Martínez, transmutando los apellidos del gobernador colonial del Paraguay, Vayna Streicher de Salas Salinas, una de las primeras damas del país, el director de Cornapro Manlio Molas Molinas, y sobre todo del general dictador Apostolaki, transfiguración irónica del apellido extranjero de Stroessner. Reinaldo Martí presenta con sarcasmo incluso los lemas y consignas de una dictadura, Paz-consenso-subordinación, e incluye transformaciones de trabalenguas de origen popular como "el apostolado de Apostolaki es apostilakizar el país entero. El apóstol que lo desapostolakice, buen desapostolakizador será" (p. 58). En realidad lo que se pone en evidencia es la corrupción de la dictadura, que emplea incluso a personas como funcionarios sin que realicen ningún trabajo, sólo para sostener al régimen. Las reflexiones sobre el Partido Colorado, disimulado bajo el nombre de blancos, haciendo referencia a la imposición política

[558] *Íbid*., pp. 58-59.

de los sectores filofascistas y militaristas del Partido, que acabaron por situar en el poder a dictadores al viejo estilo latinoamericano, más que a modernos dictadores fascistas.

El exilio que padeció el autor se revela en la imposibilidad de una solución final satisfactoria. La dictadura tiene unos brazos demasiado largos y poderosos para que se pueda escapar de ella. La figura del *pyragüé*, el espía del régimen que es el personaje más criticado de las novelas del primer lustro de los años ochenta, es blanco de las críticas del narrador, y un verdadero fantasma de aparición inesperada, cuya presencia se advierte en una reunión a pesar de sus intentos de disimulo.

La novela adolece de algunos defectos, además del susodicho del maniqueísmo demasiado riguroso, aunque comprensibles en la situación en que fue escrita. Ricardo huye de una familia pronazi por la advertencia de su padre, pero en ningún momento conocemos las verdaderas relaciones entre el brasileño y el poder. Solamente al final sabemos que Judith se ha acabado casando con un hombre rico. Los motivos por los que huye Ricardo no parecen tener una explicación suficientemente explícita en el transcurso de la novela. Las descripciones son gratuitas en ocasiones, y la adecuación del habla de los personajes a la realidad es arbitraria, porque Reinaldo Martí lo realiza en algunos momentos y en otros no. Lo que rompe la verosimilitud de la obra son las referencias inexactas y el sentido de globalizar las dictaduras, anacrónicas y que rompen la armonía de la crítica: aparecen partidarios de los nazis de la década de los años treinta mezclados con exiliados de la dictadura chilena (es de suponer por el contexto que se refiere

a la de Pinochet), con las tiranías paraguayas de Morínigo y otras veces el trasunto de Stroessner. Con esta confusión inverosímil, Martí quizá salvara la censura y totalizara un modelo global casi universal de dictadura, pero la obra es confusa y se convierte en panfletaria. Por otra parte, algunas digresiones como la historia de Lisandro Díaz Visconti no acaban de integrarse en la trama del relato, porque están insertadas sin transición alguna. En ella, sin embargo, destaca el homenaje a Rafael Barrett "que con su fecunda labor política y literaria sacudió la siesta tropical en la que seguía adormecida la sociedad paraguaya, no repuesta aún de la gran hecatombe de 1865-1870" (p. 102). Mejor funciona la historia de amor entre Judith y Ricardo Stuart, hasta el momento en que éste huye, por su lirismo, verosimilitud y por ser donde se describen mejor los pensamientos de los personajes.

La noche blanca es, en suma, una novela que, aun adoleciendo de defectos, tiene un valor particular: el de ser una atrevida obra de compromiso político en una época difícil. Contextualizándola en su tiempo, tiene importancia por la dificultad de realizar una crítica política disimulada para salvar la censura y las represalias políticas, aunque caiga en la inconsistencia y el panfletarismo. Reinaldo Martí consigue la crítica, aun con defectos narrativos, y da una muestra del salto cualitativo que va teniendo la novela política en Paraguay, un género particularmente desigual en la narrativa actual del país.

6.1.6. GILBERTO RAMÍREZ SANTACRUZ: LA DESCRIPCIÓN DE LA VIOLENCIA POLÍTICA Y LA INUTILIDAD DE LA GUERRILLA REVOLUCIONARIA.

Gilberto Ramírez Santacruz destaca por ser un autor testimonial que reivindica en sus versos derechos sociales y humanos del pueblo paraguayo. Nace en 1959. Pertenece a la generación más joven de escritores paraguayos. Cuando aún no había cumplido los veinte años tuvo que exiliarse a Argentina, donde fue uno de más de entre la colectividad en el exilio argentino desde principios de los ochenta. Es de los pocos escritores paraguayos que ha permanecido en el exterior del Paraguay después de la caída de Alfredo Stroessner en 1989.

Posee una amplia obra poética, en la que mezcla el interés por lo colectivo y el sentimiento individual. Se siente poeta por encima de todo, porque para él es la forma más sencilla de adentrarse en las pasiones del hombre y en la denuncia de la opresión. De ahí que sus incursiones en narrativa sean esporádicas. Hasta 1995 ha publicado una novela, *Esa hierba que nunca muere* (1989) y una colección de cuentos titulada *Relatorios* (1995).

Esa hierba que nunca muere.

Gilberto Ramírez Santacruz escribió esta novela entre marzo de 1983 y julio de 1987, en los momentos más duros de su exilio[559]. Se trata de una novela de compromiso político, de denuncia de la lucha violenta entre la dictadura y la guerrilla de los exiliados durante los años de gobierno de Stroessner, denominado en la novela como Rubioroch, mezcla de Rubio, uno de

[559]Gilberto RAMÍREZ SANTACRUZ: *Esa hierba que nunca muere*. Asunción, Intercontinental, 1989.

los apodos con los que se conocía al dictador, y Moloch, el ser mitológico cananeo devorador de niños[560]. La novela fue publicada en Paraguay en septiembre de 1989, cuando ya había caído Stroessner, lo que permitía la recuperación de obras críticas contra el poder de escritores exiliados. Se trata de literatura de combate y de denuncia, de firme compromiso político, donde se glorifica la lucha de un grupo de personas por la libertad y la revolución social igualitarista. La crítica se centra en la violencia que ejerce el poder dictatorial y la justificación de la guerrilla como método de combate contra la tiranía, un método que para el autor está abocado al fracaso, porque los brazos del poder se extienden hasta los lugares más escondidos.

El autor concibe al escritor como un soldado que lucha con el medio que mejor domina: la literatura. Es un autor comprometido con su pueblo, de prosa revolucionaria y marxista, que publica la novela para intentar que los paraguayos no olviden después de la caída del dictador su historia reciente y que estén precavidos ante cualquier reacción política involucionista. Sin embargo, no es un escritor cuya prosa caiga fácilmente en la demagogia política a favor de la revolución; trata de rendir homenaje a los luchadores por la libertad de su país, pero desde el principio ya advierte que esa lucha determinista –esta en concreto– está destinada al fracaso, como realmente ocurrió con la guerrilla contra Stroessner. Sin embargo, la lucha revolucionaria por la instauración de la igualdad es "esa hierba que nunca muere", como reza el título

[560]Este apodo de Stroessner aparece también en *Memoria adentro* de Mario Halley Mora. Asunción, Distripar Editores, 1989, p. 175. Por otra parte, el protagonista de *El Fiscal* de Augusto Roa Bastos se refiere a Stroessner

de la obra. Por ello, Ramírez Santacruz intenta concienciar al lector de la necesidad de luchar contra la dictadura, pero buscando otros medios distintos a los violentos que conducen a la autodestrucción de cualquier intento de subversión. El trasfondo del relato se caracteriza la simpatía del autor hacia los revolucionarios y su doctrina de justicia social. Ataca al poder y a las fuerzas vivas que lo sostienen, como la iglesia, la justicia, la policía y el ejército, aunque no sabemos con claridad si pretende difundir la doctrina marxista expuesta en la obra o demostrar la imposibilidad de la revolución armada en la práctica. En realidad, defiende las ideas pero combate la práctica violenta. La toma de partido queda reducida a lo teórico, porque los objetivos que se persiguen en la práctica son irrealizables a causa de que los revolucionarios son seres humanos con virtudes y defectos, a pesar de que el autor defiende la revolución. La consecución de unos fines igualitarios y de la libertad queda como una utopía alcanzable, por la que sueñan los hombres y en la que creen con firmeza. Por esta razón, la alfabetización y la cultura son los medios que el autor defiende como útiles para alcanzar la igualdad y la justicia; medios que son en definitiva la mejor forma de luchar contra el poder. El militar que narra en primera persona sus experiencias con el general Caimán en el capítulo quinto piensa que la literatura sensibiliza demasiado a los lectores, los afemina a veces hasta el llanto, y no es bueno que el hombre sea frágil de espíritu, porque para eso están las hembras, lo que es una manera de enfrentar la sensibilidad artística y la violencia del poder. El autor pretende

---

como el "gran Moloch del poder", Madrid, *Alfaguara*, 1993, p. 230.

justificar que la literatura inquieta al poder porque despierta las conciencias; la palabra diferencia al hombre del animal, como rinde testimonio un personaje del poder. Incluso este mismo personaje hace suya la frase de Goebbels de "cuando oye la palabra cultura pone su mano en la cintura", porque la lectura de libros abre las conciencias.

La simpatía que demuestran los personajes, y el propio autor, hacia los caciques guaraníes y los dictadores paraguayos como Francia y el mariscal López, argumentando su lucha en defensa de la dignidad y de la independencia del país, contradice lo que el autor pretende defender. Stroessner fundamentó ideológicamente su poder en la glorificación de los dictadores paraguayos, por lo que resulta paradójico que los personajes alaben las glorias de quienes son modelo de inspiración del dictador al que combaten. La mezcla de nacionalismo e ideología izquierdista teórica pero poco sólida empobrece el desarrollo de la novela y, por otra parte, muestra la debilidad del mensaje del autor. Esta actitud, no obstante, se enmarca dentro de un mensaje global de la izquierda latinoamericana por el que se glorifica los afanes de Francia y de López por mantener la independencia del Paraguay frente a los países vecinos, vistos como naciones cautivas por el imperialismo británico decimonónico[561].

Los capítulos de la novela se estructuran en dos partes. La primera sitúa la acción entre los revolucionarios y la segunda entre los represores. La estructura en paralelo de cada capítulo responde inicialmente a la adopción de la praxis

[561] Esta postura es la que defiende Eduardo Galeano en *Las venas abiertas de América Latina* y en *Nosotros decimos no*.

marxista: la narración de los revolucionarios sería la tesis, la de los represores la antítesis y el epílogo titulado "La libreta de un combatiente" sería la antítesis final, donde se sintetizan las ideas del guerrillero y el sentido de la lucha contra la opresión. En esta libreta de un combatiente se incluyen cartas, poemas de protesta y revolucionarios, y testimonios de la dureza de la represión, lo que le da condición de pastiche donde se mezclan distintos géneros literarios. El autor, además, domina las técnicas narrativas de representación del mundo mental de los personajes, lo que implica que la novela adquiera un psicologismo coherente con la acción.

La dedicatoria inicial a los caídos y levantados por la vida y la dignidad de América Latina revela el carácter que tiene la obra: se trata de un homenaje a los guerrilleros que lucharon contra las dictaduras, poniendo como ejemplo el caso paraguayo en la narración. Los apuntes iniciales del autor son un manifiesto de sus ideas políticas: la educación que recibe el pueblo no enseña a mirar la realidad latinoamericana con unos ojos apropiados, porque es una visión eurocentrista; el terrorismo de estado es la forma que emplea el poder represivo para responder al pueblo hambriento; la colonización imperialista es el peor mal latinoamericano; el sustento de las democracias occidentales en la humillación y opresión de los pueblos del Tercer Mundo; y la defensa de la Teología de la Liberación frente a la "teología de la opresión" que impusieron los conquistadores. En suma, para el autor, Latinoamérica vive en un contexto marcado por la contradicción, donde la realidad es diferente a la del colonizador, quien no duda en aplicar el

término "realismo mágico" manejando conceptos eurocéntricos. Por estas razones, aunque el autor ubica geográficamente los acontecimientos en su país natal, acepta que pudieron haber ocurrido en cualquier país latinoamericano.

Esa hierba que nunca muere es la aventura de unos hombres que se rebelan contra el orden establecido con la fuerza de las armas y el analfabetismo, y que idean un plan de lucha revolucionaria, traicionado y acallado por la mayor parte de la población en complicidad con el régimen opresor. La colaboración de algunos hombres del pueblo con el régimen, la actitud pasiva de la mayor parte de la población, y la ayuda logística y material de mercenarios norteamericanos, como el personaje del doctor Harrington, hacen fracasar el plan, y la novela concluye con el exterminio de los revolucionarios. La acción se sitúa durante los años finales de la década de los cincuenta y los primeros de los sesenta, como figura en el capítulo quinto.

Los nombres de los personajes son ficticios, aunque están inspirados en los reales, porque lo que interesa al autor es mostrar unos tipos de revolucionarios y de represores. Los únicos que mantienen una correspondencia directa, son Stroessner con Rubioroch, como hemos anticipado anteriormente, denominación subrayada sobre todo por la explicación de su procedencia alemana, su ascendencia de ganaderos, su procacidad sexual con adolescentes, la astucia política que lo distinguió, y su instrumentación del Partido Colorado; y el general Caimán, que representa al general Colmán, jefe de la represión política de la dictadura de Stroessner en el interior del Paraguay. El protagonista es Anselmo Gutiérrez, un personaje muy inspirado

en los brigadistas de la Guerra Civil española de *¿Por quién doblan las campanas?* de Ernest Hemingway, el hombre de acción que se ve inmerso en los procesos de la lucha armada por convicciones ideológicas y que se dedica a la formación de cuadros. De hecho hay una referencia a los brigadistas que lucharon en España contra el fascismo franquista, y el personaje de Manuel Albornoz y su esposa Isabel, protectores de los revolucionarios, son refugiados españoles. Morocha, la enfermera y también responsable de formación del Movimiento Revolucionario Paraguayo, se presenta como una heroína, cuyo comportamiento resulta modélico. Sin embargo, la revolución deja sitio al amor de Ambrosio y de Morocha en algunos momentos, lo que en definitiva los humaniza y los despoja de la deificación que caracteriza generalmente al revolucionario en la literatura de este tipo. Estos personajes no dejan de lanzar proclamas revolucionarias como "la desigualdad social es la lepra de nuestra sociedad", "el pueblo oprimido es uno solo en la humanidad" y "debemos reemplazar este sistema de odio por el del amor" (p. 27). Hay un desprecio de los revolucionarios a la psicología, trasunto de la apreciación del autor, porque trata de representar como trauma cualquier reacción afectiva, y a Freud, sobre el que piensan que subestimó a los hombres al compararlos con animales. El autor intenta la adecuación del discurso a la realidad vivida por los guerrilleros, mostrando fidelidad al lenguaje empleado, aunque a veces los personajes utilicen un registro literario más culto del que les tendría que corresponder por su educación.

Desde el principio el autor revela su inquietud por el previsible fracaso de la acción planeada. El personaje del

comandante Noguera, en el primer capítulo, muestra indicios de que algo no funciona bien y que la acción puede concluir con el fracaso. La revolución es un ideal que se frustra, porque la lucha armada es el método que emplea un grupo y no toda la población, sometida siempre al temor de la virulencia de las autoridades. El autor desvela la tesis de la necesidad de renovar la forma de luchar por la revolución social igualitarista, no sólo con uno de sus métodos como es el de la lucha armada. El personaje de Morocha revela que la revolución que queda por hacer está perdida y traicionada de antemano. El pesimismo de la mentalidad de los personajes no impide, en cambio, su convicción ideológica y práctica; pero hay una determinación previa del resultado final de su lucha. La desunión de la oposición y de la guerrilla también es determinante en el fracaso.

Las referencias a la historia paraguaya son la fuente de búsqueda de modelos de imitación para los guerrilleros. Los personajes engrandecen a figuras históricas como José Antequera y Castro, Gaspar Rodríguez de Francia y los López, y el martirilogio paraguayo de la Guerra de la Triple Alianza es el modelo de defensa de la libertad del país, lo que da a significar algo que ha ocurrido tradicionalmente: la izquierda, como expresa Guido Rodríguez Alcalá, ha tendido a valorar como héroes, y no como dictadores represores, a los gobernantes paraguayos del siglo pasado, participando de la misma visión revisionista de la historia del país que el oficialismo de las dictaduras[562]. Los personajes piensan que la revolución es como un tren que aunque lento, llega seguro, con lo que el autor

muestra una esperanza en el futuro que contradice con el pesimismo del presente. Se hacen referencias al carácter caduco de los partidos tradicionales paraguayos, el liberal y el colorado, desmembrados por la corrupción y su soporte en la oligarquía, que actualizan las reflexiones de la política actual del país.

Las fuerzas que sostienen la dictadura extienden sus brazos hasta confines insospechados. El *pa'i* Macial, el cura de Tatakuá, donde se sitúa la acción, aprovecha la confesión de sus fieles para conseguir delaciones y manifestaciones útiles para la represión de las autoridades. Los militares del general Caimán, siempre definido en la obra como carnicero, asesinaron al pa'i Ortega, un sacerdote que defendía a su pueblo, lo que demuestra la dicotomía existente en la iglesia paraguaya de la época. A este respecto, el autor revela que la iglesia era el opio del pueblo, pero a ella le ha sustituido el opio de las sectas apocalípticas e idiotizadoras como brazos espirituales de las multinacionales, otra referencia clara a asuntos actuales. Las familias terratenientes del lugar son los sustentos económicos y sociales del régimen porque lo apoyan en los momentos clave. Estas fuerzas represivas desprecian al pueblo paraguayo, al que consideran como "un burro que cuanto más patadas recibe, más burro se siente" (otra de las expresiones que utiliza el autor para tratar de hacer virar la simpatía del lector hacia los revolucionarios). A pesar del intento inicial del narrador por distanciase con el uso perspectivista de la presentación en paralelo de escenas, la toma de posición no desaparece en ningún momento. La intención

[562]Guido RODRÍGUEZ ALCALÁ: *Ideología autoritaria*, p. 55.

y el compromiso con los revolucionarios son claros. La pequeña pieza teatral de la segunda parte del segundo capítulo demuestra esta idea. Es una traslación de *Fuenteovejuna* de Lope de Vega, porque el pueblo se presenta unido frente a la injusticia y todos se confiesan al unísono ser los agresores del general. Sin embargo, el servilismo y la obsecuencia de los paraguayos impiden el triunfo generalizado de la revolución, lo que se puede interpretar como la acusación de un exiliado contra la actitud del pueblo que ha abandonado.

El autor revela su anticolonialismo permanentemente, no sólo en las palabras iniciales, y reflexiona sobre el dominio norteamericano de Latinoamérica. La ayuda de mercenarios yanquis a la dictadura le ha permitido sostenerse durante tantos años, pero los que tienen el poder en Paraguay piensan que son ellos los que utilizan a los norteamericanos, porque si no fuera por ellos no sabrían cómo mandar en el país. Estados Unidos se beneficia de este dominio, pero la oligarquía y los militares paraguayos también. Esta colaboración mutua acelera el retraso del país y hace fracasar la lucha armada. Con esta crítica el autor persigue la destrucción de la colaboración con la gran potencia dominadora para poder implantar un sistema de justicia social.

Sin embargo, no todos los militares paraguayos son despreciables. Los represores califican a los que se han formado en el Colegio Militar de "señoritos", incapaces de combatir por la concepción de la patria como un dominio propio que tienen los que no poseen formación. Un militar de carrera ayudará incluso a los revolucionarios. Los que emplean el poder con violencia son quienes carecen de preparación y de estudios

militares precisamente, y por ello conducen al país a su destrucción y a la división.

La lengua guaraní se inserta en el discurso en forma de versos populares, de frases cruzadas en los diálogos de los personajes, y en la intercalación de anécdotas particulares en un momento concreto del discurso en castellano. De esta manera, el autor intenta adecuar siempre el lenguaje con fidelidad a la situación presentada. El músico José Asunción Flores y el poeta Elvio Romero, ambos de filiación comunista, son los inspiradores de los cantos y de los versos que pronuncian los revolucionarios, adecuando al mundo paraguayo la práctica de esta ideología. Por el tratamiento del guaraní y por la valoración de la historia que realizan los personajes, la obra se acerca al estilo y a la forma de las de Juan Bautista Rivarola Matto. Gilberto Ramírez Santacruz demuestra su simpatía por el guaraní (incluso opina e introduce reflexiones de orden gramatical o literario sobre esta lengua), y por los héroes de la historia paraguaya, lo que lo aleja de Rivarola Matto, que era crítico de ellos en muchos aspectos. Ramírez Santacruz pone en boca de uno de sus personajes la dificultad que tiene el paraguayo en la educación, porque se le enseña en el idioma que no habla, el castellano, y son analfabetos en el que usan, el guaraní.

La estructura en paralelo de la obra se enriquece con la adopción de diferentes formas estilísticas. El autor desarrolla la segunda parte del capítulo segundo, titulada "De-liberación", en forma de breve pieza teatral. No se trata de un intercambio de diálogos en estilo directo, sino de una dramatización del discurso narrativo, que se inicia con una

larga acotación donde se citan los personajes que aparecen en escena y en el decorado, acotaciones que se suceden intercaladas en los diálogos del discurso. El apartado está formado por un total de seis escenas que distribuyen la acción de los represores del régimen, a los que responde el pueblo como Fuenteovejuna.

Ramírez Santacruz quiere subrayar constantemente la crueldad de los represores, frente al espíritu romántico idealizado de los revolucionarios. Para ello, las descripciones de escenas de tortura o de matanzas son tremendistas y naturalistas, y se detienen en el detalle violento, impactante, y en el sadismo de los represores; especialmente perceptible en su pasión por la sangre. El lenguaje de la obra subraya esta violencia en muchas ocasiones y cae en el empleo de recursos maniqueos para desprestigiar a los represores, como el empleo de la inversión "perros policías o policías perros" (p. 98) para denigrar a los aparatos de la dictadura. Suele ser ampuloso, con frases poéticas que sólo tienen sentido si se trata de hacer proselitismo político, que es el caso de la obra, como "la dictadura sigue apresando, torturando y matando; arranca la vida de los luchadores como hierbas malas, aun sabiendo que la libertad es una hierba que nunca muere" (p. 150).

Seymour Menton incluye esta obra en su relación de novelas históricas tradicionales latinoamericanas escritas desde 1949[563]. Desconocemos si el crítico norteamericano ha podido leerla, pero *Esa hierba que nunca muere* es una novela política que hace referencia al pasado inmediato, con algunas alusiones

al presente, y es una obra realista que no posee características de novela histórica, entre otras causas porque el autor ha vivido la época narrada desde el exilio. La escribió para combatir la dictadura reciente, y no con la pretensión de presentar hechos históricos, sino de hacer una praxis política, en la que se manifiesta el odio del exiliado hacia la dictadura. Por esta razón, *Esa hierba que nunca muere* es una de las novelas paraguayas sobre la violencia de la dictadura de Stroessner.

Relatorios.

A pesar de dedicarse sobre todo a la poesía, la trayectoria narrativa de Gilberto Ramírez Santacruz no finaliza con esta novela. En 1995 publica una colección de cuentos en los que rescata el mundo tradicional paraguayo que está sucumbiendo al avance del progreso, con el título de *Relatorios*[564]. En ellos revive el mundo de los campesinos paraguayos principalmente e incluye descripciones de paisajes del mundo de su infancia, costumbres populares y situaciones localistas no exentas de interés, como vamos a observar según la clasificación que desarrollamos a continuación.

Cuentos críticos.

El primer cuento de la obra es **Pueblo de locos**. En él se percibe la influencia de William Faulkner en la estructura yuxtapuesta de los fragmentos, donde se alternan personajes distintos, con los que el narrador simpatiza en cada fragmento. Localiza la acción en Tatakuá, localidad de la región de Caazapá, a la que contempla como una ciudad llena de

[563]Seymour MENTON: *Op. cit*. p. 25.
[564]Gilberto RAMÍREZ SANTACRUZ: *Relatorios*. Asunción, Intercontinental Editora, 1995.

disminuidos físicos y psíquicos, e irónicamente contrapone la ridícula explicación religiosa, la falta de asistencia a misa los domingos, que ofrece la autoridad católica local, con la más sensata de que la razón se debe a la mala alimentación de las gentes del pueblo. A partir de esta explicación, el autor introduce los relatos individuales de cada uno de los locos del pueblo, aludiendo a la fuente de la tradición oral que se traduce en la fórmula de *cuentan que*: Felipe, Simona, Galeano Tavy, Secundino Ayala, Cepí y Loló, Ña Enriqueta y Salú, Ña Chokó y Querido. Todos los relatos denuncian con hilaridad la situación de atraso del Paraguay y la dureza de la vida cotidiana, aunque el tono irónico que el autor emplea elimina cualquier sensación de dramatismo transcendental, porque en realidad el paraguayo tiene un sentido estoico de la vida y recurre al humor en las situaciones desfavorables.

Felipe es el loco de mayor influencia, respetado y obedecido entre los de su condición. Ninguno de ellos puede actuar sin su autorización. Su vida no puede ser más excéntrica: se alimenta de rabos de vacas, vende hierbas medicinales, el párroco lo expulsa a la periferia de la ciudad, después de provocar un escándalo durante la misa, y se dedica a transportar cargamentos con una carretilla de mano. Su apacible vida solitaria y sin ocasionar molestias a nadie, se altera cuando conoce la noticia de que la hija de don Baldomero, rico del lugar, va a casarse. Felipe ayuda en los preparativos para la gran fiesta, pero cuando los novios están en el altar, aparece, empuja al novio y se sitúa junto a la novia diciendo que ella le pertenece.

El relato arremete contra el clero local: el cura presenta solamente explicaciones irracionales a los hechos y está contento cuando tiene la iglesia llena durante la boda, aunque sea de gente extraña y no de sus fieles del pueblo. Algunos diálogos se refieren al atraso de las regiones interiores del Paraguay, como el del maestro Venialgo, quien comenta que es normal que todos los automóviles que llegan sean importados, porque el Paraguay sólo produce carretas y carretillas.

Lo que cuenta Simona no es menos disparatado. Felipe la ha expulsado de su actividad habitual, por lo que le acusa de abuso de autoridad. Por ello, se ha de dedicar a pedir limosna. Simona queda embarazada y desde ese momento se dedica a molestar a las parejas de novios. Lo insólito se produce cuando se presenta delante de Nacho Aguilar, uno de los jóvenes más cotizados de la ciudad por las casaderas, y de su novia, y hace un gesto para culparle de su embarazo. En este fragmento, el narrador denuncia la hipocresía de las personas y el desprecio a la verdad.

Galeano Tavy es uno de los locos que aparece por casualidad en el pueblo, que repite de forma habitual una frase en guaraní que significa "el gallo es un pájaro enviado de Dios", lo que provoca la hilaridad de las gentes. Y Alocore es el grito con el que Secundino Ayala advierte que va a llover. Él enferma cuando descubre que sus padres mueren a manos de los partidarios de Morínigo, a quien él mismo apoyaba, acusados de ser liberales. Finalmente, desaparece durante la represión a los guerrilleros de los años sesenta al mando del general Caimán -el Colmán que aparece en *Esa hierba que nunca muere*-, el cabecilla de la represión en la región. Cepí y Loló son dos

locos de los que se burlan los niños del pueblo, quienes les quitan la ropa cuando van a nadar al río, y el cuento de Ña Chokó sirve para denunciar que las campañas de fumigación del gobierno han servido solamente en los pueblos para propagar el hambre y la miseria, aunque combatan la peste palúdica. Finalmente, el de Querido es la historia de cómo un loco puede llegar a tener una aventura amorosa con la mujer más anhelada del pueblo.

El microcosmos de los dementes es una pequeña sociedad plenamente jerarquizada y en la que discurren varios tipos de las clases marginadas paraguayas. El autor simpatiza abiertamente con ellos porque los sanos, además de hipócritas, son conformistas con la violencia de la represión. La mayoría son cuerdos, pero Tatakuá es un espacio frenopático en sí; quienes verdaderamente se comportan como dementes son las autoridades, los contrabandistas, los traficantes de marihuana y los torturadores que en él viven. El autor hace un elogio de la locura como único universo donde es posible resistir a la dictadura, y de la narración se desprende que la vida es más fácil para los considerados dementes que para la gente que ha caído en la vorágine de la política y del poder económico.

El viaje en tren, como espacio simbólico para reflejar el tema de la boda sin amor entre la joven y el hombre maduro, ocupa el argumento de **El tren sin horario**. Es la historia de una familia y Bonifacio, quienes viajan a la ciudad. Bonifacio y Elcira tienen sus primeras relaciones amorosas y además, durante las largas ocho horas que dura el viaje, se comportan como una verdadera pareja de novios. Sin embargo, la familia de Elcira acude en realidad a Asunción para casar a su joven hija

con un señor mayor, de buena posición económica, con lo que el autor retoma el recurrente tema social de los matrimonios de conveniencia que las familias conciertan y que son indeseados por las jóvenes, argumento tratado por tantos autores paraguayos.

La humillación es una historia de adulterio, donde la mujer engaña al marido con otro hombre, entre otras causas porque ella se casó muy joven con él y sin amarlo. Lo más sorprendente del cuento es que el hombre obtiene la custodia de su hijo porque el juez incapacita a la mujer para ello, pero el hijo no es de él, sino del amante de la esposa. Así, la humillación que padece el protagonista quedará viva en el futuro, porque su hijo legal es el fruto del adulterio.

El tema del honor moral que sobrevive también aparece en **El hombre que tiró su vergüenza**. Se trata de la historia de un hombre que resulta detenido por la policía al caminar desnudo por el centro de Buenos Aires. El relato destaca por la incorporación de dos discursos distintos y separados, narrados por el protagonista: el primero explica los hechos ocurridos; y el segundo las causas que le han conducido a decidir caminar desnudo por la ciudad. El narrador manifiesta al principio que escribe su declaración porque ofrece mayor oportunidades para la reflexión y no desea que nadie interprete mal su relato. Él advierte que caminó desnudo con premeditación consciente y que lo que deseaba era abofetear a la hipocresía de la gente. Como ejemplo de esa hipocresía, cita que cuando iba caminando desnudo se le cruzó una muchacha que a pesar de su disimulo no lograba evitar su mirada morbosa, y las mujeres beatas lo contemplaban como monjas excitadas. Y acusa de perpetuar la

hipocresía moral a los "curas, monjas, militares reaccionarios, intelectuales con anteojeras, artistas egocentrifugados, periodistas pordioseros y militares impotentes", quienes "se masturban, defecan y copulan en nuestro subconsciente" (p. 66).

Al establecer las causas de su repulsa a la moral vigente, denuncia que la educación infantil en Paraguay camina hacia la represión del individuo, y que el hombre campesino conserva valores más puros que el de la ciudad, porque éste ha perdido su ubicación en el tiempo y en el espacio al haberse alejado de la naturaleza de los seres vivos. De nuevo, el protagonista de un cuento de Ramírez Santacruz nace en Tatakuá, donde parece que la vida es sencilla y conserva la esencia del hombre en su estado natural, sin complejos ni sustracciones de la moral burguesa impuestas por el orden social vigente. Los niños de la gran ciudad se traumatizan con las revistas, la televisión y "las rendijas del cuarto de sus padres" (p. 67), y no logran entender que el sexo y que la desnudez son actitudes que el hombre debería de considerar con naturalidad. Partiendo de esta apreciación, el narrador critica el que la televisión sea el mayor cauce de contacto con la realidad, llamando a este hecho con la aliteración fónica "la vida en vidriera vida" (p. 68), porque la gente de la ciudad hace discurrir las horas sentada frente a un aparato que le presenta una realidad que no se sabe con certeza si existe; la televisión es la inmortalidad a la que aludía la ya defenestrada educación religiosa. Y para ilustrar su defensa y el que ir desnudo no puede ser un delito, alude a la consabida imagen del hombre antiguo, citando palabras de Platón como la de que el cuerpo es la cárcel del alma, o al *Martín Fierro* cuando alude a los versos sobre quien

pierde la vergüenza ya no la vuelve a encontrar. Añade citas literarias de escritores de nuestro siglo, como la de *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal, al que irónicamente alude por los problemas existenciales que padeció su protagonista, y que llegan a cansar a los lectores, o a Miguel Hernández y algunos de sus versos escritos por la muerte de su hijo, e incluso al cine como la referencia a la censura de *Je vous salue, Marie*, de Jean Luc Godard, por haber sido una película irreverente al mostrar a la Virgen María como una mujer y no como un ser paranormal. El cuento enfrenta la hipocresía moral y defiende la preponderancia del alma sobre el cuerpo, porque éste no es más que una cobertura de algo más complejo como es el ser humano, y la piel no debe de ser algo que escandalice.

Cuentos fantásticos.

El cuento que se titula **La carcajada** también es de tema rural, con obvia inspiración en la tradición oral, pero inmerso en una trama fantástica. Retoma fórmulas del realismo mágico, y en él se cuenta la historia de Noé Buenaventura, de quien todo el mundo se burla porque en su casa se está construyendo un arca en prevención de un gran diluvio que anuncia. Finalmente, el diluvio se produce y Noé se salva mientras todos los que se han burlado de él acuden a pedirle socorro, pero él les responde con una carcajada de venganza y de felicidad.

También es un relato de localización rural **Postales del cielo**. En él, el narrador valora la bondad de la infancia y manifiesta la necesidad de que el adulto guarde una parte del niño que fue, lo que da un signo fantástico, y por tanto liberador, a su vida. Se trata de un relato autobiográfico y el autor recuerda la educación de sus abuelas, que le enseñaron a

hablar de mitos y duendes, como el pombero, el jasy jateré, y otros. Por ello, al final del cuento quiere rememorar a sus antepasados que le revelaron una dimensión del mundo imaginaria, que ha pervivido en su mundo de adulto.

El baile comienza con un narrador que comenta que en el tiempo de lluvias de Asunción se puede uno imaginar lo que fue el diluvio bíblico. El protagonista es, de nuevo, un hombre rural que emigra a la gran ciudad en búsqueda de prosperidad, y presenta las dificultades de adaptación a la nueva vida urbana. Sin embargo, el relato desemboca en una historia fantástica tomada de la tradición legendaria de la ciudad de Asunción. El autor recrea la historia fantástica del hombre que presta su gabán a una mujer con la que se cita para otro día y finalmente resulta que murió hace tiempo, pero el hombre cuando acude al cementerio de la Recoleta de Asunción y contempla la tumba de la mujer descubre que sobre ella, se encuentra el gabán que le prestó. El argumento de este cuento fue utilizado anteriormente por Manuel E. B. Argüello en **La visita de Martínez**, incluido en *Más allá de un retrato y otros cuentos*, aunque los nombres de los personajes son distintos y el gabán sustituye al chubasquero. Sin embargo, Gilberto Ramírez Santacruz cuenta la historia como un acontecimiento curioso, fantástico pero siempre como algo real. mientras que Argüello lo hace centrándose sobre todo en el aspecto terrorífico de la leyenda.

Cuentos de la emigración.

Gilberto Ramírez Santacruz no ha escrito solamente cuentos que se localizan en el mundo rural. El universo urbano aparece en **La vida en la ciudad**. Un personaje dirige una carta a un añorado amigo desde la ciudad donde vive actualmente. El

epígrafe inicial de Antonin Artaud[565] tiene carácter autobiográfico, porque con él manifiesta su situación presente en Argentina, al recordar el tiempo pasado en su país, y en la ciudad de donde procede. El narrador-protagonista consigna que en él ha muerto la esperanza de poder vivir de nuevo en Tatakuá y que sólo le queda la resignación de no tener otra alternativa que procurarse la supervivencia y proyectar una nueva vida en un medio distinto. A su amigo Remberto le indica las diferencias que existen entre el mundo rural y el urbano, porque nada de lo que se aprende en el pueblo le es útil en la ciudad. El vivir en la ciudad es comenzar de nuevo para el inmigrante del campo. Lo que más destaca es la ausencia de elementos de la naturaleza; la noche se vuelve remota porque todo se llena de luces minúsculas, y las calles están repletas de automóviles que son sus verdaderos amos. A continuación, el narrador le explica todo lo que encuentra en la ciudad, cómo son las mujeres, y sus dificultades para salir adelante, aunque ha progresado más que si hubiera permanecido en el pueblo.

Sin embargo, lo que parece ser un argumento trivial donde se comparan los mundos rural y urbano, se transforma en un texto político cuando el narrador comenta las circunstancias que motivaron el golpe militar. Es fácil suponer que se trata del de la Argentina en 1976, por la situación previa de múltiples asesinatos políticos y la crisis económica que afecta a los más humildes. Sencillamente, lo que descubre el protagonista es que la situación de la tierra a la que ha ido para poder prosperar y sobrevivir es semejante a la de su país.

Cuentos políticos.

---

[565]"De eso que somos y que queremos muy poco queda realmente". Relatorios, p. 25.

Aunque el tema político subyace en la práctica totalidad de los cuentos de Gilberto Ramírez Santacruz, hay algunos que se centran exclusivamente en la presentación de asuntos políticos. Es el caso de **Las dudas de un verdugo**, la historia de un verdugo de la dictadura, llamado Toledo. El tema recuerda a Borges en la identificación que se produce entre el torturador y su víctima; la narración llega a un punto en el que no se sabe quién es verdaderamente cada cual, porque el torturado resiste de forma extraordinaria los tormentos que aquél le aplica. El fracaso del verdugo le conduce a la desgracia, y a su estado de sordomudo ha de sumar el que su jefe acabe expulsándolo del oficio. El cuento, en definitiva, es la advertencia al torturador de que puede ser víctima moral del poder de la misma forma que el torturado, cuando no consiga servir a sus propósitos.

Ramírez Santacruz denuncia con pesimismo el comportamiento sectario de los dirigentes de la lucha antifascista. En **La célula** describe el funcionamiento sectario y dictatorial de una célula comunista de la resistencia a la dictadura de Stroessner, personificado con el nombre de Rubioroch como en *Esa hierba que nunca muere*. En la célula clandestina nadie se opone al liderazgo del rubicundo secretario general, y la ineptitud de sus cuadros dirigentes provoca la división de los revolucionarios en reformistas e intransigentes con los principios de la revolución marxista. Frente al todopoderoso líder se sitúa el revolucionario militante Lucio Peñalba, designado como encargado de una célula, quien es fiel a las consignas y a la ideología del líder, y cuando la mayoría de la célula opta por renunciar a la lucha, él permanece fiel, aunque

su esperanza se desvanece cuando descubre que su partido se ha dividido en dos facciones en el año sesenta y cinco. Las semejanzas con *Esa hierba que nunca muere* no se ciñen solamente a la presencia del dictador llamado Rubioroch, sino también a la del general Caimán y a la escena de la muerte del luchador Agapito Valiente que acaece en la novela. El autor vuelve a destacar que la división de los guerrilleros fue una de las causas de la lucha en la que él participó como miembro que era del Partido Comunista. Ramírez Santacruz cuestiona, además, la fidelidad extrema al líder, porque los cabecillas políticos no cuentan con sus cuadros de militantes cuando toman decisiones. Ve incompatible, por tanto, el desarrollo de las ideas personales dentro de un partido político, porque la organización fracasa cuando sus líderes se separan de la ideología que mueve y une a sus militantes.

La resignación como resultado de la lucha contra la dictadura y la destrucción de las aspiraciones vitales son los temas de **El honor de los vencidos**, donde el protagonista ha caído en el conformismo después de haber padecido cárceles y persecuciones en sus luchas contra las distintas dictaduras del país. Actualmente, su único oficio es el de jugador profesional de naipes, y en una partida pierde a su esposa, a la que había apostado. Sin embargo, cuando acude al encuentro de ella, el perdedor, su marido, le dispara varios tiros y muere, porque piensa que el honor es más importante que la victoria en el juego. El sentido del relato es simbólico: el vencido antepone el honor al hedonismo, porque la vida para él es un reto continuo que se destruye cuando llega la derrota humillante, de

la misma forma que para el exiliado la destrucción estará presente en cuanto que siente que ha perdido su honor.

Otro cuento sobre la lucha revolucionaria contra la dictadura es **Sombra y algo más**, donde una mujer que vive en Buenos Aires acoge a un luchador paraguayo contra el régimen. Sin embargo, después de haber padecido cárcel y persecución, el Comité Central de su partido lo valora como sospechoso de colaboración con la dictadura, por lo que ha de separarse de la compañía de la mujer y ambos parecen dos sombras al ser víctimas de la incomprensión de sus correligionarios.

De tema urbano y marcado talante político es **Tirado en la calle**. El relato es la historia de un ladrón que ha muerto abatido a tiros por la policía en un asalto a un banco. Pero lo que parece ser una historia de delincuentes desemboca en una trama política porque el ladrón pertenece a una célula revolucionaria y el atraco al banco que intentó fue para obtener fondos para la organización. Sin embargo, la versión oficial es la del simple atraco, sobre todo porque a los dirigentes de la organización les interesa mantener en secreto la realidad, y a pesar de que la viuda del muerto intenta que se reconozca a su esposo como víctima de la lucha del movimiento, no lo consigue. Por ello, el autor da testimonio de la necesidad de regeneración moral de las organizaciones izquierdistas, siempre sometidas a la conveniencia de los líderes. Sin duda, en estos relatos en los que se reprocha a los movimientos revolucionarios sus defectos, hay un alto grado de contenido autobiográfico que se revela en la decepción que el autor sufrió cuando pertenecía ideológicamente a ellos.

Cuentos históricos.

Ramírez Santacruz también incluye en *Relatorios* algunos cuentos históricos. El primero de ellos es **El grito de Triana**, que por el título es fácil de imaginar *a priori* que trata sobre Cristóbal Colón. La cita del cardenal Richelieu del comienzo permite una reflexión sobre la religión como fundamento del poder de la corona española, que ilustra el mensaje que pretende transmitir el relato: el empleo del poder eclesiástico para mantener el poder temporal como causa de las tropelías cometidas por los españoles durante la conquista. El autor quiere demostrar en el cuento que el empleo de la fuerza de la religión para combatir las supuestas herejías y la imposición del monoteísmo frente al panteísmo indígena llevaron consigo la transculturación del continente hacia formas sociales de represión.

Y para demostrarlo selecciona la historia de Colón y el descubrimiento. Sin embargo, lo hace en los términos de la novela histórica actual, que pone en cuestión la veracidad de la historia heredada, y crea un marco de ficción literaria para ilustrar el pasado: se inventa un personaje llamado Nóloc, situando al revés las grafías de Colón, para afirmar que el descubridor de América fue conducido a conciencia al continente por un habitante del mismo, por lo que su descubrimiento no fue producto de la casualidad, sino de la labor premeditada de un americano. Nóloc revela el secreto en realidad porque desea volver a su Hamaika, lo que se revela al final de la obra, pero cuando oye el grito de Rodrigo de Triana comprende que no se descubría una nueva tierra sino que se encubría para siempre su mundo, anticipando la idea sobre la que posteriormente tanto se ha insistido. A él no le da tiempo para explicar lo que

significa el robo y el saqueo, el concepto de mentira y del engaño y falta de palabra, y que la cruz represente una forma de exterminio en nombre de un Dios que proclama paz. El narrador advierte que por Nóloc habló posteriormente Bartolomé de las Casas y que América fue un continente donde desembarcaron al imperio de los cristianos, ladrones, salteadores y tiranos.

El grito de Triana es un relato escrito en 1988, con anterioridad a la visión del descubrimiento de *Vigilia del Almirante* de Roa Bastos, que es el primer acercamiento al personaje de Colón en la literatura histórica paraguaya. Ramírez Santacruz demuestra conocer los mecanismos de la nueva novela histórica latinoamericana, y, además, la historia sobre la que pretende opinar ideológicamente, para dar testimonio del enterramiento de América cuando fue descubierta por los españoles. Cuestiona la historia especulando con versiones posibles de lo realmente ocurrido, y a partir de ellas transciende al plano reflexivo lo que significa el descubrimiento de América.

El empleo de fórmulas, como "según parece" para contar la historia genealógica de Colón, sugiere la posibilidad de varias interpretaciones de un mismo acontecimiento. La forma de conocerse de Nóloc y Colón, y el ocultamiento de datos como los motivos que condujeron a Nóloc a revelar la existencia de su continente al Almirante, son los episodios con que Ramírez Santacruz ofrece una interpretación abierta de la historia y sujeta a posibles variaciones sobre el mismo tema. Sugiere que Colón es un mito del que se ha cambiado su nombre al español, aunque era italiano, por conveniencia del conquistador, y que

hubiera aparecido con nombres distintos en otras lenguas si hubiera realizado el descubrimiento para otra corona: los ingleses lo hubieran llamado Cristopher Clown, los portugueses Cristobao Colao "o algo por el estilo" (p. 75) y los islandeses tuvieron en 1477 un marinero que navegó hacia el oeste llamado Juan de Kolno, por lo que el narrador sugiere que Colón pudo haber estado en América antes del descubrimiento navegando con marineros de otras regiones.

Para dar una interpretación distinta a la oficial, el autor introduce citas reales y escritas de documentos y obras como las memorias del hijo de Colón, los diarios de viaje de éste y las crónicas de Fray Bartolomé de las Casas. El narrador también elucubra con lo que sucedió realmente cuando Colón llegó a España. Sobre la procedencia del dinero admite distintas versiones, como la de que el dinero saliera de la corona y de la propia Santa Hermandad con las maniobras de Santángel, la que según el narrador es la versión más coherente.

El acercamiento de Ramírez Santacruz a la historia no es esporádico, ni alejado de la indagación en el pasado paraguayo. En 1990 escribió también un cuento, que incluye en *Relatorios*, sobre personajes de la Guerra de la Triple Alianza paraguaya, titulado **Sargenta de López**. En él evoca al personaje de la tía Ra, Ramona Ramírez, una residenta que tenía una estancia en Tatakuá, superviviente de la Guerra del 70, cuyos padres y hermanos murieron en el genocidio. El personaje de la residenta ha sido tratado por Guido Rodríguez Alcalá en algunos de sus relatos, y representa un mito hoy en día. Ramona Ramírez llegó a vivir más de cien años, por lo que fue memoria longeva de la

fidelidad al mariscal López incluso después de la guerra. Testigo de la Guerra del Chaco también y una ferviente fanática del nacionalismo lopista. En el relato Ramírez Santacruz mezcla su testimonio propio con la visión pretendidamente objetiva del narrador, uno de sus sobrinos. Además de la rememoración del personaje, lo que verdaderamente tiene importancia en el relato es el repaso que el narrador da a la historia paraguaya con la ayuda del testimonio de tía Ra, para demostrar la falibilidad de la visión totalizadora de la historia: ella hace ver que para comprender las causas de la guerra hay que saber cómo era el Paraguay de entonces y que, en esos años, a diferencia de los actuales, no se podía mantener la tierra improductiva, en las escuelas se aprendía doctrina nacionalista y había bibliotecas. Todo ello fue destruido por los aliados; se repartieron las tierras y la gente tuvo que trabajar todo el día para poder vivir. El personaje rememorado cita a personajes femeninos como Elisa Lynch, la concubina de López, a quien veneraban, y la que considera traidora Juliana Insfrán, lo que no hace sino demostrar que la historia paraguaya ha sido tratada con subjetividad y revisionismo. Evoca también el asunto de los celos de Pancha Garmendia, la amante de López antes de viajar éste a Europa.

En este relato impresiona la forma como el narrador da testimonio de los traumas que deja la historia vivida; tía Ra se pasa el día evocando la guerra y desea que incluso sus sobrinos empuñen las armas para defender al mariscal, porque es la imagen superviviente de un pasado catastrófico, pero idealizado en exceso a la vez. Como se observa, este relato se diferencia del anterior en que recoge un testimonio subjetivo

de la historia, retomando la idea borgiana de que la historia no es lo que ocurrió sino lo que juzgamos que pasó, frente a la consideración científica de la misma. En el plano de la interpretación social, el relato revela la dureza de la vida paraguaya durante y después de la guerra; el testimonio subjetivo sirve para dar muestras testimoniales del sufrimiento de las gentes durante tantos años. De la versión personal se puede dudar, pero lo que no cabe refutar son los padecimientos y la aniquilación genocida del país, hecho que pretende subrayar el autor. De la visión que el autor presenta se desprende que lo importante es lo acontecido realmente y no las interpretaciones interesadas que ha tenido la historia paraguaya.

Otro cuento intrahistórico es **Morir después**, donde el autor evoca las peripecias de Lázaro Rivas, un revolucionario del 47 que acaba permaneciendo fiel a sus principios, y acata las incomprensibles órdenes de sus superiores, aunque éstas provoquen el fracaso de la revolución. Los dirigentes sublevados demostraron, según el testimonio del relato, su torpeza por no acabar conquistando el palacio de gobierno de Asunción, cuando lo habían conseguido prácticamente, dejando al general Morínigo la posibilidad de reorganizarse y recibir de reciente fabricación para derrotar a los revolucionarios armas del presidente argentino Perón. Con el trasfondo histórico, el autor se reitera en la denuncia de las extrañas e incomprensibles decisiones de los cabecillas políticos de la lucha revolucionaria, quienes con sus actos timoratos impiden el triunfo. El protagonista asume la derrota con resignación e ironía y manifiesta a sus camaradas al final que la revolución

está perdida por lo que pueden elegir entre morir ahora o después. En este sentido, Gilberto Ramírez Santacruz extiende la denuncia a los mandos políticos, por su desprecio a la lucha fiel de los guerrilleros, que arriesgan su vida en el campo de batalla, mientras sus jefes se abstienen de participar en toda actividad de combate. El autor en realidad justifica en este tipo de relatos su visión pesimista de la revolución imposible, porque el carácter humano no permite que progrese.

En suma, los cuentos de Gilberto Ramírez Santacruz se pueden dividir en: políticos, fantásticos, de denuncia de la moral burguesa tradicional, e históricos. En ellos se presenta el problema del *koygua*, el campesino paraguayo que ha emigrado a la ciudad para progresar y que sin embargo no se adapta por completo a ella. Este personaje queda como símbolo del provincianismo que reina en la ciudad paraguaya, lo que permite al autor criticar los modos de vida burgueses alcanzados superficialmente por imitación de la vida europea, e impuestos a la mayor parte de la población. La crítica a la moral y a la hipocresía social reinante, junto a la política dirigida a cualquier tipo de dictadura, incluso la de dentro de los partidos de oposición, revela la profunda ideología izquierdista del autor, sus deseos de reforma de la sociedad, cuyo estado actual, para él, significa decadencia moral e intelectual. Sin embargo, la lucha de los revolucionarios convertidos en personaje colectivo en su novela *Esa hierba que nunca muere*, se ha transformado en representación de personajes perfectamente individualizados en sus últimos cuentos, lo que muestra el desengaño y frustración del autor ante el fracaso de la unión de los revolucionarios. Pero lo que trata de

establecer como mensaje es que cualquier hombre que transgrede el orden social impuesto, aunque no emplee las armas como medio de lucha, está poniendo una piedra más en la construcción del cambio de mentalidad necesario para transformar la sociedad aburguesada. Así, se observa cómo ha cambiado en los últimos años el tono dialéctico de la narrativa de Ramírez Santacruz, que ha pasado de la valoración de la lucha armada contra la dictadura, a la posibilidad de extender reformas éticas en la sociedad para que pueda avanzar. La narrativa de Gilberto Ramírez Santacruz tiene una clara inspiración autobiográfica que se revela en casi todos los cuentos y en su novela, porque para él la vida personal es la fuente de los temas de sus relatos. De la experiencia vital ha extraído, en definitiva, los argumentos que conforman su narrativa, y el mensaje que se desprende de ellos es el testimonio que quiere hacer pervivir.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

6.1.7. OTROS AUTORES.

De menor importancia, aunque no pueden ser olvidados en un repaso de esta vertiente, son algunos autores que han publicado una obra escasa y de menor transcendencia, pero que merecen ser citados, como Cristian González Safstrand y Oleg Vysokolan.

El primero ha publicado tres novelas cortas que introducen la picaresca en el relato político, como forma de representación adecuada de la vida paraguaya[566]. La primera de ellas, *Andanzas de un comisario de campaña; sueños y conflictos* (1984), es un relato de estructura y temática picarescas, donde se denuncia, en clave tragicómica, el arribismo de este tipo de personaje, favorecido por su caída en gracia y el azar para convertirse en una de las figuras que más terror inspiraron durante la dictadura de Stroessner. La vertiente de la novela política picaresca de Cristian González Safstrand ha sido continuada con más acierto posteriormente por el cronista político Emiliano González Safstrand[567].

Oleg Vysokalan publica en 1990 su cuento largo *Muerte y resurrección de Antonio Cruz*[568]. El título tiene claras reminiscencias de Carlos Fuentes, en concreto de *La muerte de Artemio Cruz*, pero en realidad nos encontramos con una novela política del campesinado, sin más significados. El autor describe la situación del campesinado paraguayo en el proceso de empobrecimiento general del Paraguay. Junto a esta historia confluye otra sobre los desaparecidos en el área rural durante

---

[566]Cristian González Safstrand ha publicado las siguientes novelas: *Andanzas de un comisario de campaña* y *Sueños y conflictos* (ambas editadas en Asunción, Gráfica Facetas, 1984), y *La vida y sus secuencias* (Asunción, s.e., 1985).

[567] Por los apellidos y algunas referencias orales obtenidas en Paraguay, parece familiar del anterior, pero no podemos afirmarlo con absoluta certeza.

las campañas represivas del régimen de Stroessner. Todo ello se refleja en el personaje central del argumento, Antonio Cruz. Es una narración que sigue en lo básico el estilo de Gilberto Ramírez Santacruz.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

[568]Oleg VYSOKALAN: *Muerte y resurrección de Antonio Cruz*. Asunción, s.e., 1990.

6.2. LOS NUEVOS AUTORES Y TEMAS DE LA NOVELA POLÍTICA POSTERIOR A LA DICTADURA.

Entre las novelas políticas publicadas después de la dictadura hay que distinguir varios tipos. En primer lugar, la de política-ficción, cuya atención preferente está dedicada a la recreación ficticia de los sucesos políticos del pasado reciente, resaltando fundamentalmente la ficción, aunque el trasfondo de crítica social impere en el discurso. Los mejores ejemplos de este tipo son las novelas de Santiago Trías Coll, sobre todo las dos partes de *Gustavo Presidente*, la novela que ha conseguido el mayor éxito de ventas en la historia del Paraguay, con excepción de algunas de Roa Bastos. En segundo lugar, hay una novela próxima al best-seller periodístico, que adquiere un valor más testimonial que literario, aunque merece la pena mencionar por ser una aproximación al *best-seller* de trasfondo político. Su mejor ejemplo son las novelas de Pancho Oddone. En tercer lugar, se sitúa la novela de Moncho Azuaga, *Celda 12*, sobre la figura de Stroessner, tratada con un valor de desmitificación del texto y de la figura del dictador. En cuarto, aparece la novela de la transición, con la que se pretende desenmascarar a las figuras públicas de la actualidad política desde 1989, cuyos mejores ejemplos son las novelas de Emiliano González Safstrand.

Todas ellas tienen una característica común: la novela política ha perdido la acritud y la persecución de objetivos políticos e ideológicos, para centrarse en la ficcionalización testimonial cronística de los avatares del presente del país. El estudio de los autores y obras nos va a permitir observar

cómo la libertad de expresión de la transición democrática ha supuesto el tratamiento de la crítica política con libertad, y aunque el miedo subyacente de los escritores pervive en algunos momentos de las obras, se va superando la novela maniqueísta, y por extensión el tópico del campesino y luchador contra la dictadura que sufre a lo largo de su vida, por una novela más centrada en la búsqueda de nuevos procedimientos y temas de denuncia, más próximos a la vida paraguaya actual y a los problemas del ciudadano.

Esta novelística es representativa de un sentir común de los paraguayos hacia la transición política: el paso de la esperanza inicial surgida con la caída de Stroessner, a la frustración y al escepticismo surgido al observarse que la transición no aliviaba los problemas comunes de la ciudadanía. Es visible, por ejemplo, en las novelas de Trías Coll. Como ha ocurrido en otros países durante la transición a la democracia, después de un momento de entusiasmo colectivo en su inicio, se ha discurrido hacia un estado de desconfianza ante los cambios, lo que ha favorecido al nacimiento de movimientos dictatoriales como el encabezado por Lino Oviedo. Solamente cuando éste trataba de tomar el poder por la fuerza militar o política, una parte importante de la población, encabezada por la oposición, volvía a creer y reivindicar la democracia para el Paraguay. Sin embargo, estos momentos puntuales de entusiasmo colectivo decayeron pronto, para volver a la apatía al contemplar que no se solucionan los problemas económicos y la corrupción generalizada en el poder heredera de las dictaduras. Este escepticismo se refleja en las últimas novelas paraguayas, como

ocurre con la crítica hacia personajes destacados como el político y el abogado en la obra de González Safstrand.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

6.2.1. SANTIAGO TRÍAS COLL: LA NOVELA DE FICCIÓN POLÍTICA.

Santiago Trías Coll (1946-1996), escritor nacido en Barcelona (España), introduce en Paraguay la novela de ficción política. A pesar del éxito de sus novelas de tema paraguayo, comenzó con una novela ubicada en un espacio universal, a veces metafísico. El autor se inspira en la realidad para criticarla con la ficción pura. Hasta 1989, e incluso después, la novela política se ceñía al tema paraguayo, y los problemas y situaciones del exterior solamente aparecían cuando estaban vinculados con una situación concreta del país. Sin embargo, la publicación de *Los diez caminos* en 1989 supuso la aproximación de este género a presupuestos más universalizados, en los que se globaliza la política por medio de un argumento metafísico cercano a la ciencia-ficción. Con Trías Coll la novela política supera lo estrictamente nacional y desarrolla los temas del país en el conjunto de la política universal, de tal forma que el Paraguay está inmerso en los acontecimientos supranacionales, sobre todo por el dominio de su política ejercido por los Estados Unidos y otros poderes fácticos internacionales. La condición de inmigrante español del autor, le facilitó el crear un mundo literario que no quedaba constreñido al ámbito paraguayo.

Se le debe considerar un escritor paraguayo porque toda su producción es posterior a su llegada al país, y porque sus novelas tienen como epicentro temas y ambientes paraguayos. Desde 1982 residió en Paraguay, integrándose en su mundo cultural y periodístico, donde comenzó su carrera literaria. Aun así, en sus novelas despliega una amplia cultura y conocimiento de otras civilizaciones adquirido en los numerosos

viajes que realizó. Su primera novela, *Los diez caminos* (1989) recibió el premio Julio César Chávez y se convirtió en un verdadero *best-seller*. Desde entonces las novelas de Trías Coll han ocupado siempre los primeros lugares de venta en Paraguay, entre otros motivos porque su temática política interesa a los lectores, ávidos de conocer con libertad los asuntos de su enmarañada situación pública. Su gran éxito de ventas ha sido *Gustavo presidente* (1990), una novela que narra lo que hubiera ocurrido si el golpe de estado del general Rodríguez de 1989 hubiese fracasado. Esta novela tuvo cuatro ediciones en menos de un año y ha llegado a los dos mil ejemplares de tirada desde mayo de 1990 hasta marzo de 1991, una cifra inimaginable para cualquier escritor paraguayo. Debido al éxito de ventas y de crítica que obtuvo, publicó una segunda parte con el título de *Gustavo presidente II*. En 1991 continuó publicando dos nuevas novelas de política-ficción, *Tacumbú, infierno y gloria* y *Hechizo* paraguayo.

Sus argumentos son propios de la novela de aventuras supuestamente basada en acontecimientos reales políticos, como podría ser la de Frederick Forsyth, y la del periodista político que se dedica a la novela de este tipo. Sin embargo, en Trías Coll prevalece la intención literaria y estética. La aventura ocupa un lugar subordinado a la crítica política y a la voluntad de crear un estilo personal. Su narrativa es cosmopolita, recorre civilizaciones dispares, pero con preferencia opta por los escenarios español y paraguayo, de donde rescata los lugares de sus propias vivencias. En sus argumentos la ciencia-ficción política y la crítica del poder sobrepasan cualquier interés por las aventuras de un personaje.

Por eso, sus obras no tienen equiparación con cualquier best-seller, especialmente el estadounidense, aunque utilice técnicas propias de este subgénero como el suspense originado en la sorpresa argumental, y la acción. Por otra parte, Trías Coll tiene voluntad de estilo y de literariedad, y en algunos momentos su prosa rebasa los límites de la narración continua para indagar en el pensamiento interior del personaje, como podemos observar en el siguiente párrafo:

> De cualquier manera, mi estado de excitación era tal, que prefería permanecer despierto e intentar reconstruir aquel fascinante sueño. Una cantidad insólita de elementos nuevos habían surgido y todos ellos debían tener un sentido. Las vivencias de aquella noche fueron tan reales que parecía romperse el equilibrio de mi estado consciente. Tenía la casi certeza de regresar a un escenario auténtico en el que todos mi sentidos actuaron de una forma vital y no etérea.[569]

Los diez caminos.

La primera novela de Santiago Trías Coll, *Los diez caminos*, mezcla la ciencia-ficción con la crítica política. Su escenario de preferencia es el español, aunque el protagonista recorre varios lugares del mundo según el problema al se ha de enfrentar. La novela tiene como tema la lucha de un hombre contra las maquinaciones de la poderosa oligarquía internacional que domina el mundo con sus decisiones y que fundamenta su poder en los controles de las finanzas y de la política de las grandes potencias. El argumento es muy original, aunque pueda tener conexión con el de *La cabeza de la hidra* de Carlos Fuentes —obra publicada once años antes—,

también su protagonista, y sirve para que el autor denuncie el control del mundo por seis grandes poderes, a espaldas de gobiernos y de personas: la Iglesia del Vaticano, la banca, el semitismo, el aparato político y militar de los Estados Unidos, el de la U.R.S.S., y las multinacionales. El protagonista sueña que llega a Puigcerdá (Gerona) y ha de elegir diez caminos a cumplir después de que se le aparezca el padre Bosom, un sacerdote escolapio que era vicerrector del colegio durante la infancia del protagonista. Una vez elegida una alternativa trivial, dar una patada a un perro, decide derrocar una dictadura africana y posteriormente encontrar el mal. En ese momento se le aparece el diablo y le informa que el mundo está regido por una asamblea universal, por lo que decide acabar con tan omnímodo y oculto poder. Finalmente, el protagonista despierta del largo sueño.

Como advierte el autor en el prólogo, el recuerdo y el sueño surgen de la observación de la infancia lejana y del subconsciente que fustiga con sus pesadillas las frustraciones pasadas. A veces, el subconsciente tiene poder liberador y para el protagonista representa la culminación de su sueño de extirpar los males del mundo eliminando a sus culpables. De la yuxtaposición entre el espacio real, el comprobable físicamente, y el de ficción de la novela surge el novelesco de *Los diez caminos*. El espacio onírico permite al autor convertir su fantasía en verosímil, cuando el protagonista se sitúa en un espacio metafísico y proyecta la transfiguración de espacios del mundo real de forma novelesca. El relato se cierra al final, con el protagonista despertando del sueño y volviendo a

[569]Santiago TRÍAS COLL: *Los diez caminos*. Asunción, El Lector, 1989, p. 18.

la realidad, con lo que se desvanece el espacio metafísico donde se ha producido la acción. El sueño logra crear un espacio delimitado por el espacio metafísico donde el protagonista lucha por la libertad, que se manifiesta en sus constantes desplazamientos y viajes. Dilata el espacio y cada capítulo se estructura conforme al esquema de la novela de aventuras -persecución, captura y muerte-. Con ello, el espacio onírico despliega la vitalidad del personaje; vitalidad que se acompaña de sobrenaturalidad, y las escenas tienen un carácter metafísico acorde con la irrealidad que preside el argumento, en virtud de la intención de representar la consecución de una utopía: acabar con los poderes fácticos del mundo contemporáneo. De esta forma, en la obra resulta verosímil que un perro levite, que el protagonista pueda acceder a los códigos secretos del Pentágono, permute su físico con el del dictador Biango, o penetre en los espacios del demonio, personificación del mal, quien le revelará el secreto del dominio de lo perverso sobre la tierra.

La obra presenta linealidad en el orden del desarrollo del argumento en el espacio onírico. La atmósfera surge del ambiente extraño del mundo de los poderes fácticos. El protagonista actúa como un héroe mítico, como un protagonista épico en un recorrido de expulsión y retorno perfectamente cerrado, porque el despertar le devuelve al lugar de procedencia, la vida real. En el sueño, se convertirá en un héroe solitario que destruye a los seres más poderosos de la tierra. Sin embargo el carácter mítico de la novela no se consuma porque todo lo ocurrido era un sueño donde nada ha sido

real, sino que responde a los deseos inconscientes del protagonista.

A pesar de haber personajes identificables en la realidad, y de tener una localización concreta en la época actual, la intemporalidad de los hechos lo sitúa en una dimensión irreal, que en la literatura es perfectamente verosímil. Por esta razón, Trías Coll reclama un valor único de la literatura: convertir lo irreal en algo asumible por la conciencia del lector por medio del lenguaje. Los personajes son un trasunto de personalidades reales con transformación o inversión de las grafías de sus nombres; Biango es el dictador guineano Teodoro Obiang; Malaquías es el general guineano Macías; Bödeker representa a Stroessner -nombre de ficción que Trías Coll retomará en sus siguientes novelas-; el general Andrés Gómez de Rodrigo es el general Rodríguez, y su hija se casa realmente con el segundo hijo de Bödeker, como ocurrió en realidad.

Aparecen datos autobiográficos con los que el autor recuerda episodios de su vida en España, como la infancia de estudiante de las Escuelas Pías y viajes a varios lugares del mundo. En el episodio del primer capítulo evoca Puigcerdá, y su infancia se completa con explicaciones digresivas destinadas a que los paraguayos puedan conocer un lugar ignoto para ellos. El padre Bosom se le aparece en sueños y le ofrece la elección de diez caminos que puedan satisfacer su ego personal, que generan la acción definitiva de la obra, como expresión de su propio deseo personal de justicia. Pero los asuntos tienen un referente real: el personaje permuta su personalidad con el dictador Biango para derrocar la dictadura de Annobón, trasunto de la de Guinea Ecuatorial. Durante la narración de este

episodio, el narrador-protagonista subraya la brutalidad de esta dictadura, y como extensión de toda tiranía unipersonal. La transmutación física de la personalidad le permite dirigirse a todos los ciudadanos para proclamar la llegada de la libertad para el pueblo. Como se observa, se inspira, no sabemos si inconscientemente, en el desenlace de la película *El gran dictador* de Charles Chaplin, sobre todo en las palabras del discurso final del protagonista.

El comienzo de los motivos esenciales del argumento sobreviene en el capítulo cuarto, cuando el protagonista elige su cuarto camino. Después de decidir encontrarse con la representación diabólica del mal, reflexiona sobre las representaciones icónicas de esta figura, según el protagonista la más amada, odiada, venerada y maldecida a la vez. Establece un nexo entre los polícromos góticos en los que aparece casi como un bufón ridiculizado y los bajorrelieves del templo de Madurai, en la India meridional, en los que se da una dimensión más humana de los demonios para demostrar que estos personajes forman parte inseparable del estilo de un pueblo. De esta forma, Trías Coll afirma la vinculación universal de un mito -el del mal- en imágenes representativas en varias mentalidades, estructura profunda representada por diferentes estructuras superficiales, como establece Levi-Strauss en su Antropología Estructural. Pero donde pretende llegar el autor es a una conjunción entre ambas ideas: la existencia de un orden espiritual maligno, cuyo poder se extiende a los seres más poderosos de la tierra, a los hombres de carne y hueso.

Los seis personajes poderosos que el protagonista va exterminando progresivamente responden a distintos tipos de

poder, el religioso, el económico y el político. Por medio de estas escenas el autor denuncia la falta de escrúpulos de los poderosos, capaces de exterminar a la población para afirmar su supremacía y obtener mayores beneficios económicos. Sin embargo, demuestra su simpatía hacia el verdadero catolicismo, arraigado en él desde su educación infantil, y rinde homenaje de admiración al esfuerzo sionista que logra la fertilidad de las rocas estériles de Israel y a su sufrimiento por el éxodo y genocidio, demostrando que lo narrado es la lucha contra el poder y no contra la ideología o contra un pueblo. Y Trías despliega una gran imaginación en la adecuación del argumento a estas ideas, demostrando una singular capacidad para la ficcionalización. La descripción del lugar donde se reúne la Asamblea Universal ilustra esta afirmación, así como el conocimiento de arte y arquitectura del autor:

> La suntuosidad de aquella sala, me hizo recordar ciertas habitaciones regias que sólo pueden admirarse en museos, que antaño fueron palacios. Sobre las paredes tapizadas de raso colgaban varias obras inequívocamente renacentistas. La biblioteca, que ocupaba todo el paño izquierdo, llegaba hasta el techo y podían contarse los libros por millares. Abundaban bronces preciosos de la escuela francesa, reconocibles por su pátina inimitada. Los iconos rusos, cargados de gemas y metales preciosos llenaban los escasos huecos de algunos rincones. Por último, sobre una mesa de marquetería inglesa se encontraban objetos diversos...[570]

La inhumanidad de los seis personajes despierta la conciencia del protagonista y le induce a acabar con el mal en la tierra. Para realizarlos no los extermina sino que provoca *craks* financieros, y después desvela a la opinión pública altos secretos del Pentágono, con lo que provoca el traslado a Kenia

del prelado de la Asamblea o ayuda al golpe que derriba al dictador paraguayo, resumiendo lo que había ocurrido unos meses antes de la creación de la novela y conjugando así el argumento universal con el local. Las muertes llegan por el suicidio de los personajes o el asesinato de los mismos por servicios secretos de países u organizaciones. A lo largo de la narración el autor demuestra su conocimiento de la tecnología actual e incluso un amplio vocabulario de informática, siempre dentro de una atmósfera sugerente marcada por el documentalismo y el uso de la terminología política de las organizaciones mundiales del poder fáctico. Incluso llega a realizar alusiones literarias en las descripciones de algunos personajes, como el de Ana Victoria, a la que describe como una figura que recuerda al personaje de María del Rosario de la *Sonata de primavera* de Ramón María del Valle-Inclán. El último camino por recorrer, el dedicado al agente del imperialismo Allen, le permite indagar en la política paraguaya. En este capítulo, el noveno, el autor justifica su cariño hacia el país, donde vive tiempos de intensas emociones e interminables días de aislamiento y soledad, y se pregunta por el hechizo que le llevó a quedarse en él. El narrador afirma que en apenas cuatro páginas se escribe toda la historia del Paraguay, lo que realiza en dos párrafos. También describe a grandes rasgos con agudeza la región del Chaco como un "infierno verde" y solitario. Pero, además, se centra en la información de los días previos al golpe de Rodríguez, conocido por todo el mundo menos por el dictador, quien confiaba en su consuegro a pesar de las advertencias estadounidenses.

---

[570] *Íbid*., p. 53.

Los diálogos de la obra son directos y dinámicos, sin que haya apenas acotaciones e interferencias del narrador. En las palabras del presidente se vierten las propias ideas del autor. En uno comenta cómo Holanda ha superado el aislamiento propicio a un país pequeño, y obligados sus habitantes a conocer otras lenguas para comunicarse con el exterior, lo que en el fondo es ofrecer una solución de salida al exterior al tradicional aislamiento paraguayo. Lo que más destaca de la obra es su dinamismo, a pesar de poseer algunas carencias como el infantilismo de algunas reacciones de los personajes, que desproveen la obra de verosimilitud, y la excesiva fantasía que a veces desborda la textura verosímil del discurso; rasgos que, por otra parte, también caracterizan el resto de sus novelas, sobre todo en la secuencia ambientada en Holanda. Pese a estas carencias, *Los diez caminos* es una obra original y sugestiva en el panorama de la narrativa política paraguaya contemporánea, por su apertura a ambientes del exterior y a circunstancias universales, además de las locales.

Gustavo presidente.

Después de *Los diez caminos*, Santiago Trías Coll publica la novela que ha tenido más éxito de las editadas en los últimos años: *Gustavo presidente*[571]. Es una de las pocas que ha sobrepasado el límite habitual de mil ejemplares de ventas, cifra que se considera como propia de un *best-seller* en Paraguay, y a la que han llegado sólo unas escasas novelas como *La niña que perdí en el circo*, de Raquel Saguier, o *El invierno de Gunter*, de Juan Manuel Marcos. Si exceptuamos las obras de lectura escolar obligatoria, como algunas de Mario Halley Mora,

de Roa Bastos, de Casaccia o *Mancuello y la perdiz* de Carlos Villagra Marsal, los ya clásicos de la narrativa paraguaya, se trata de la única que se ha constituido como un auténtico *best-seller*. En poco menos de un año, entre mayo de 1990 y marzo de 1991, *Gustavo presidente* tuvo cuatro ediciones con una tirada total de tres mil ejemplares, de los que si descontamos los existentes aún en las librerías y los que quedaron para el autor, se deduce que las ventas de esta novela han superado los dos mil quinientos en poco tiempo, un acontecimiento insólito en la historia de la narrativa paraguaya, porque la transición democrática del país no se ha visto acompañada de una transición cultural, como adelantamos en la introducción.

Las causas de ello son perfectamente definibles: el tema de la novela y la forma simple de narrarlo. *Gustavo presidente* es la narración ficticia de lo que hubiera pasado si el golpe de febrero de 1989 del general Rodríguez hubiera fracasado. El interés de los paraguayos por la política interior y la habilidad narrativa de Trías Coll pusieron el resto. El autor de origen español fue oportuno con el tema, debido a que en aquella época la mayor parte de la población se sentía inmersa en los procesos de cambios políticos y despertaba de una dictadura, por lo que poseía grandes ansias de conocer aspectos hasta entonces ocultos o simplemente de informarse de política. Y para poder llegar a un público lo más amplio posible, Trías Coll trató de combinar sus dotes de gran fabulador imaginativo con su talento a la hora de crear una obra que aunara comercialidad y valor literario, premisa que caracteriza todas sus novelas posteriores.

---

[571]Santiago TRÍAS COLL: *Gustavo presidente*. Asunción, Intercontinental Editora, 1990.

El argumento de *Gustavo presidente* está ya esbozado en *Los diez caminos*, su anterior novela, concretamente en el capítulo noveno, cuando el protagonista actúa para favorecer el golpe que derroca a la dictadura en Paraguay. De hecho, Trías Coll utiliza los nombres ficticios de Stroessner y de Rodríguez que ya aparecían en ella; Bödeker y Gómez de Rodrigo respectivamente. Incluso vuelve a referirse a la salida de helicópteros Black Hawk de la base estadounidense de Cerro León en el Chaco para apoyar al general Bödeker. Del argumento del capítulo de esta novela partió su inspiración y decidió titular la novela *El amargo encanto de una contrahistoria*. Sin embargo el personaje de Gustavo Bödeker, trasunto de Gustavo Stroessner, hijo del dictador, quedaba en un plano más relevante que ningún otro, por lo que decidió optar por un título más entrañable y que respondiera a un modo de pensar más autóctono como era *Gustavo presidente*.

Los personajes, bien conocidos por la inmensa mayoría de los paraguayos a pesar de la transmutación de los nombres, tienen unas características perfectamente tipificadas y permanecen fieles a ellas. Entre ellos destaca Gustavo, a quien sus partidarios rogaban que declarara sucesor del dictador, pero que no lo hizo porque el dictador recelaba de que pudiera sustraerle parte de su omnímodo poder. El ministro del interior es Sabino Campuzano, figuración de Sabino Montanaro, verdadero ministro de este ramo, que dirigió la política represiva durante buena parte de los años que duró la dictadura. En realidad, las posibilidades de que una conspiración contra Stroessner no fuera descubierta, eran prácticamente inexistentes; la policía o los militares afines se infiltraban

en cualquier estamento, además de que los *pyragüés* o espías del Partido Colorado mantenían a la población inmovilizada. Durante los años anteriores al golpe ya se adivinaba la caída de Stroessner, algo que solamente el aislamiento de la realidad que caracteriza a los dictadores omnímodos podía ocultarlo a los ojos del mandatario. Trías Coll tergiversa un motivo histórico que cambia radicalmente los acontecimientos posteriores: puesto que a Stroessner algunos colaboradores le habían advertido de la posibilidad de una rebelión militar, algo ocurrido en realidad, él actúa con el instinto que le caracterizó durante sus años de mandato y que le faltó en los últimos. De esta forma, "Stroessner" en persona se encarga de preparar el fracaso de la conspiración, aunque muere a causa de una parada cardíaca. A partir del simple cambio de esa circunstancia, los hechos son contrarios a lo sucedido en la realidad: fracasa el golpe y el Partido Colorado nombra como sucesor del dictador a Gustavo, quien desde su nombramiento fundamenta su política en capturar al general Gómez de Rodrigo, refugiado en un lugar desconocido del Chaco, y en acabar con cualquier intento de insubordinación armada.

Otros personajes reconocibles son Adán Visigodoy, que corresponde al sempiterno ministro de salud de Stroessner Adán Godoy Giménez, quien en verdad se encontraba de viaje en Brasil el día del golpe de Rodríguez; Rodolfo Guardati, que esconde el nombre de Hernando Bertoni, uno de los hombres más fieles al dictador; el Cuadrinomio del Partido Colorado responde a la dirección que surgió del congreso de 1987; Inclán y Niquelme, los dos dirigentes del tradicionalismo colorado que apoya a Gómez de Rodrigo, se refieren a Insfrán y Blas Riquelme, dos

dirigentes reales del partido. Destaca también el del coronel Lino Salcedo, referencia a Lino César Oviedo, quien apoyó a Andrés Rodríguez y que sin embargo actualmente representa el ala más tradicional y antidemocrática del militarismo paraguayo y del Partido Colorado. Incluso al final de la obra se produce la huida de Freddy y de su esposa, en la realidad el hijo de Stroessner y la hija de Rodríguez, cuando Gustavo Bödeker comprende que está triunfando el golpe definitivamente. El juego de esconder a los personajes que realiza Trías Coll crea una simpatía especial hacia la obra por parte del lector paraguayo, porque se demuestra que la ficción prevalece pero siempre hay un sustrato de realismo y verosimilitud en lo narrado, lo que unido al humor y a la ironía de muchas situaciones hacen de la novela un pastiche de motivos ficcionalizados de la política paraguaya reciente[572].

A pesar de la imaginación desplegada, el relato respeta continuamente la verosimilitud de lo narrador, aunque el lector sepa que no se corresponde con lo sucedido en el pasado reciente paraguayo. Lo sucedido cabe dentro de la posibilidad del haber acontecido. Trías Coll parte de la pregunta de qué hubiera pasado si fracasa el golpe para hilvanar una trama perfectamente construida en la que el desenlace responde a una realidad: el golpe triunfa de todos modos porque los intereses estadounidenses permanecen intactos y porque de esa forma la metrópoli puede liberarse de su conciencia y de la opinión pública por haber favorecido a la entonces dictadura más larga de la historia contemporánea del continente americano. Lo

[572] En este sentido, la modificación por semejanza fonética de los nombres de los personajes es una actitud frecuente en los escritores paraguayos de narraciones políticas, como se puede comprobar en Gilberto Ramírez

hipotético se convierte en real por medio de la imaginación literaria, dando lugar a una novela que es un puro *divertimento*; Trías Coll ejemplifica su poética novelesca con la obra: el texto ha de cautivar al lector y la ficción ha de convertirse en un fin en ella misma, pero la realidad queda sometida a las leyes de las posibilidades factibles.

Para escribir la novela, el autor obra como un escritor de *best-seller* o de *Selecciones del Reager Diggest*, o simplemente naturalista o documentalista: realiza previamente un gran acopio de información sobre sucesos, actividades de personajes importantes o cuestiones armamentísticas. Son frecuentes los tecnicismos políticos, armamentísticos, tecnológicos y la inclusión de consignas como claves de operaciones militares. Esta información sirve para que la novela tenga una mayor apariencia de verosímil. El estilo se ajusta al lenguaje medio del país, por afán de documentalismo del autor, y es particular el empleo del guaraní sólo en los momentos en que es necesario para acomodarse a la realidad. El humor elimina transcendentalismo a la narración, satiriza a los personajes, y los sitúa a veces en el límite del esperpento. La exageración de algunas situaciones de forma consciente evita el dramatismo, y busca la complacencia del público paraguayo por la familiaridad de estos personajes públicos. Ello permite que la novela pueda ser leída incluso por las gentes poco instruidas. La localización de los acontecimientos novelescos en los lugares concretos donde se vivieron los sucesos más relevantes del golpe es concreta, con lo que la obra, además de ganar en verosimilitud, añade un apunte para el gusto popular. El afán

Santacruz y en Guido Rodríguez Alcalá.

de veracidad con una posible realidad también se observa en la inclusión de las fechas concretas de los acontecimientos ficticios.

El primer capítulo de la novela es una introducción en que explica cómo el presidente Bödeker tiene conocimiento exacto de la conspiración que pretende derrocarle. Para hacerla fracasar de raíz, se vale de sus espías y del apoyo de los helicópteros Black Hawk de la base estadounidense de Cerro León. Acceden a apoyarle, porque de esa forma será renovado el tratado que les permite seguir manteniendo la base estratégica con la que controlan el corazón de América del Sur. Con este apoyo, el de los militares leales y el de las fuerzas paramilitares de los colorados logrará mantenerse en el poder. El golpe de Gómez de Rodrigo se produce en el capítulo siguiente, y fracasa, pero Bödeker muere de enfermedad natural, sucediéndole su hijo Gustavo. A partir del nombramiento, la acción se estructura en paralelo: alternan un capítulo centrado en Gustavo y otro en Gómez de Rodrigo. Destaca en ellos la gran imaginación del autor para construir aspectos de la acción como la inclusión con palabras en negrita dentro de un párrafo de los mensajes de los rebeldes.

Trías Coll no esconde la denuncia en ninguna de sus novelas, especialmente la del poder en Paraguay. En *Gustavo presidente* el pueblo queda al margen de las disputas, y la mayor parte de la gente lo ve como una pelea entre gallos militares por el poder, y entre la caballería de Gómez de Rodrigo y la artillería de Bödeker. La violencia se ejerce desde el poder y la sufren los ciudadanos, como ocurre en la escena de la represión frente a la sede del Partido Colorado. Y

como en la anterior novela, Trías Coll arremete contra la actitud estadounidense de injerencia en los asuntos internos del país y de ser quien verdaderamente admite o rechaza un cambio de régimen político. Los intereses de la nación más poderosa defendidos por los gobiernos quedan siempre por encima del gobierno del país. Solamente acceden a la apertura democrática para mostrar una imagen publicitaria ante el mundo que les sirva para acendrar su imperialismo. Incluso la inteligencia con que actúa Gustavo para tratar de mantener en su favor a los yanquis se ve superada por la habilidad de éstos y la fuerza de su dominio económico y militar. La Embajada de Estados Unidos es el centro desde donde se ejerce el control férreo del Paraguay. Al final de la novela, el agente de la CIA Cunningham revela el oportunismo y el dominio y el control que la superpotencia tiene de los acontecimientos políticos de la nación.

Importante es la denuncia de la economía de especulación que promovieron el régimen de Stroessner y mantuvieron los gobiernos posteriores. Se critica el tratado de Itaipú con Brasil, el mal funcionamiento de los monopolios públicos como la ANDE (Asociación Nacional de Electricidad), y el beneficio personal y económico que obtienen los funcionarios públicos y los gobernantes de estos tratados y de la gestión de las empresas del Estado. Se critica también la facilidad de comprar armamento y la evasión de capitales de prebostes paraguayos a cuentas bancarias blanqueadas en Suiza. Sin embargo, todas estas denuncias, habituales y conocidas por todos los paraguayos porque las han conocido en la prensa, quedan supeditadas al marco de una acción de aventuras. En la

conclusión del final de la obra, el autor lanza un mensaje contra el inmovilismo que mantiene al pueblo en una mediterraneidad que le perjudica y le hace asumir postulados del nacionalismo secular. Ello es, en definitiva, una defensa del progreso y de la ética frente al involucionismo y la corrupción.

De la misma forma que *Los diez caminos* era un recorrido mítico-metafísico de un personaje, *Gustavo presidente* sigue el esquema de la novela tradicional, en que una situación se rompe y aparece un conflicto que se resuelve al final, con una estructura cronológica lineal y un espacio real. No hay digresiones, lo que ayuda al dinamismo que la acción tiene ya en sí, y el narrador omnisciente comienza cada capítulo con unos breves párrafos que introducen a la evolución de la acción posterior, llena de numerosos diálogos. Este dinamismo y la actualidad del tema favorece el que Trías Coll consiguiera una obra sin grandes pretensiones literarias, pero con un gran rigor en el dominio de la gradación de la acción. A pesar de no ser su mejor novela, recoge suficientes ingredientes, sobre todo en la recepción de la obra, como para considerarla obra fundamental de la narrativa paraguaya actual.

Gustavo presidente II.

La segunda parte, *Gustavo presidente II*[573], publicada cuatro años más tarde, no ha obtenido tantas ventas: la primera edición de esta obra no se había agotado en 1995, a pesar de que su número era el de mil ejemplares. La causa de la diferencia de ventas es que el tema presentaba un gran atractivo para el lector medio paraguayo cuando el golpe de

1989 estaba latente en la atención política. Sin embargo, los cuatro años transcurridos desde el mismo, enfriaron el interés de los paraguayos por el asunto, y a pesar de que Santiago Trías Coll vuelve a demostrar que posee una gran imaginación en el desarrollo del argumento, el número de lectores interesados por el suceso disminuyó de forma ostensible. La contraportada del libro reproduce uno de los pasajes donde Gustavo Bödeker sueña con el estallido de la represa de Itaipú y la inundación que sucede. Sin embargo, un asunto tan espectacular como éste tampoco sirvió para promocionar una masiva venta del libro. Sin duda, la conciencia política del paraguayo había cambiado demasiado en cuatro años como para prestar tanta atención a la frase especulativa "qué pasaría si..." aplicada el mundo de la política. Posteriormente, los problemas de salud mantuvieron alejado a Trías Coll de la práctica literaria, hasta que finalmente falleció en 1996.

A pesar de la diferencia de ventas, *Gustavo presidente II* presenta una estructura y una regulación del suspense más perfecta que la de la primera parte. Si ésta era una historia que surge de la invención de lo que hubiese ocurrido en el caso de fracasar el golpe en lugar de triunfar, como ocurrió en la realidad, la segunda es una profunda contrahistoria, utilizando las palabras del autor, que ya representa una ficcionalización absoluta del presente paraguayo recién vivido. Trías Coll aprovecha el desenlace de la primera novela para adentrarse con más profundidad en la denuncia del imperialismo de los Estados Unidos y el dominio que ejerce sobre un pequeño país de Latinoamérica, lo que no es más que un ejemplo de lo que ocurre

[573]Santiago TRÍAS COLL: *Gustavo presidente II*. Asunción, Intercontinental Editora, 1993.

en todos. Como exclama el personaje de Lino Salcedo, trasunto del general Lino Oviedo como hemos dicho, "esos gringos deberían trasladar su oficina al Palacio de López, así todo resultaría más sencillo". En la memoria de la mayor parte de los paraguayos está el reconocimiento de que el golpe de Andrés Rodríguez, que condujo a la transición democrática, no se hubiese producido si no hubiese existido la injerencia estadounidense, quienes conocían profundamente todas las tramas, como se revela en el desenlace de la primera parte y en el desarrollo de la segunda. Si la primera se caracteriza por la presentación comedida de los acontecimientos, teniendo en cuenta la incertidumbre de la consumación de una transición a la democracia en Paraguay, la segunda es más profunda en la presentación de acciones y de personajes. Mientras que el primer *Gustavo presidente* jugaba con el posibilismo político, el segundo es más testimonial, aunque sea una obra de política-ficción, porque en muchos momentos trata de desentrañar los tramas de la alta política paraguaya.

El carácter ficticio de la novela, reconocido por el autor y por el lector, mantiene una relación con sus referentes reales, no sólo en la correspondencia que existe entre los personajes de la obra y los verídicos, sino en los mensajes que el autor transfiere en el sentido de los hechos narrados. Trías Coll denuncia que la alta política está sometida al juego sucio y a la manipulación de las elecciones democráticas por medio de la propaganda y los guiños a un grupo concreto de electores, como en la obra ocurre con la inducción a los emigrantes paraguayos en Argentina del presidente de este país. La voluntad del pueblo queda sometido a los actos populistas de

los candidatos y los triunfadores de las supuestas elecciones democráticas están determinados de antemano, en el Paraguay por el impulso de los Estados Unidos, aunque la última decisión la tenga el ciudadano, al que cualquier candidato pueda engañar con facilidad. Es una forma de desentrañar la maquinaria de las elecciones democráticas libres, en teoría.

Trías Coll demuestra en todo momento un gran conocimiento de la realidad política paraguaya, lo que ayuda a que estén perfectamente trabados todos los detalles de la acción. En la introducción advierte que la obra posiblemente no hubiese podido ser publicada antes del 15 de agosto de 1993, fecha en que Juan Carlos Wasmosy ganó las elecciones que le elevaron a la Presidencia de la República. Con esta afirmación, admite de forma explícita que la transición del Paraguay a la democracia comienza verdaderamente cuando el general Andrés Rodríguez abandona el poder y por primera vez desde hacía tiempo lo ocupa un civil. Ello sirve también para localizar los sucesos ficticios de la novela, que comprenden un período de convulsiones desde 1990, cuando Gustavo Bödeker es derrocado del poder, hasta mayo de 1993, fecha en que se producen las definitivas primeras elecciones libres en teoría. Durante este período de tiempo prosiguen las convulsiones y las elecciones se suceden porque todos ansían alcanzar el poder con el pretexto de la defensa de los intereses de la nación, aunque en realidad suponga la de los personales y de los grupos oligárquicos que representan.

La acción comienza con la continuación del final de la primera parte; el agente norteamericano Cunningham abandona el despacho del Presidente de la República después del

derrocamiento de Gustavo, y de haber obtenido la renovación del tratado que permite a los Estados Unidos seguir manteniendo la base de Cerro León en el Chaco por tres años más. En la novela aparecen nuevos personajes en relación con la primera parte, con nombres con alguna variación fonética que no impide que sean asociados a personalidades que han intervenido en la política paraguaya e incluso en la de los países vecinos. Junto a los Gómez de Rodrigo y su familia, Lino Salcedo y altos militares paraguayos como el general Léspedes (Céspedes), los Bödeker y otros, aparecen nuevos como Carlos Senem, presidente argentino (trasunto de Carlos Ménem por asimilación fonética), Humberto Manchín, que corresponde a Humberto Rubín, el conocido locutor de *Ñanduti Radio*, Guillermo Hidalgo, que hace referencia al candidato de la joven formación política Encuentro Nacional Guillermo Caballero Vargas, Juan Carlos Wasmosy que aparece con el apellido Pasmosy, y el presidente brasileño durante aquella época Fernando Collor, que aparece en la obra con el nombre de Fernando Mellor. También aparecen citados Bancepar, encubriendo el Banco Central Paraguayo, medios de comunicación, como el grupo SPT, siglas que encubren al importante grupo *SNT*, que domina el *Canal 9* de televisión y el diario *Última Hora* de Asunción, entre otros medios. En este sentido, Gustavo Stroessner poseía un gran número de acciones en este grupo de medios de comunicación, lo que Trías Coll hace constar en la novela para aportar informaciones reales acerca de los personajes de la novela. Gustavo Bödeker logra que se alíe con su candidato la Red Independiente de Comunicación, que comprende el *Canal 13* de televisión, la otra emisora paraguaya de este medio, *Radio Cardenal*, trasunto de *Radio Cardinal*, y el

diario *Primicias*, que encubre a *Noticias*, grupo del que discute la presunta independencia de la que hace gala cuando los ingresos económicos entran en juego. Algunos personajes quedan ridiculizados como ocurre con Gómez de Rodrigo, del que se ironiza sobre su dificultad para pronunciar los plurales y sobre su *tic* del cuello, y al que no vota ni su propia hija, por respeto a su hermana casada con Gustavo. O con su familia, que solamente piensa en el lujo, en los vestidos y en acaparar riqueza y costumbres aristocráticas a la europea.

Trías Coll pone en entredicho la complejidad de la política de la democracia. Las elecciones llevan detrás un elenco de personajes -maquilladores, asesores de imagen, e incluso taimados servidores que no dudan en jugar sucio- en la sombra para ayudar a la teatralidad de cada candidato a obtener el triunfo, e incluso al terrorismo de estados aparentemente democráticos. Los estadounidenses apoyan incluso a un candidato concreto, como hacen con el independiente Hidalgo en las elecciones donde compiten el liberal Sapino y Gustavo Bödeker. Las encuestas juegan un papel fundamental en el curso de las campañas electorales, pero fallan en la decisión final. El candidato que cuenta con ventaja en ellas no logra siempre el triunfo, porque cualquier decisión populista de última hora cambia la tendencia del voto. La altanería de Gómez de Rodrigo le lleva a convocar elecciones después de haber triunfado su golpe militar, convencido de su triunfo, como le dicen las encuestas preparadas por grandes empresas estadounidenses que se lucran económicamente con la manipulación de la opinión pública. Sin embargo, frente a él concurre como independiente un testaferro de Gustavo Bödeker, que se encuentra desterrado y

le han prohibido participar en política; éste invierte una gran cantidad de dinero para vencer, lo que consigue finalmente con una hábil campaña electoral, basada en la compra de espacios políticos en los medios de comunicación o en hechos concretos que despiertan conmiseración en los votantes, como el atentado frustrado contra el candidato Lagraña (nombre ficticio que encubre al colorado Argaña[574]), del que resulta ileso, y que en realidad ha sido preparado minuciosa y premeditadamente por su tapado Gustavo. De esta manera, Trías Coll critica a los medios de comunicación porque están sometidos al poder, o cuando se jactan de ser independientes son venales y se venden al mejor postor, porque su único fin es obtener beneficios económicos, lo que se contradice con la presunta aureola de neutralidad política, dentro del marco de defensa de la libertad, que pregonan en la transición democrática. Desenmascara su falta de independencia y la facilidad que tienen para perder la objetividad en beneficio de los intereses del mejor postor. El único medio que permanece fiel a la independencia es *Radio Aopo'i*, que encubre a la independiente Radio *Ñanduti* aprovechando otro nombre de tejido folklórico paraguayo, razón por la que los militares la ocuparán antes que ninguna otra emisora, para así controlar el único medio que puede presentar una información real de lo que sucede durante el golpe encabezado por Lino Salcedo -Lino Oviedo, como acaeció en 1996, pocos días antes del fallecimiento del autor, y que había premonizado en la novela-. Trías Coll indaga en la validez legal de los procesos democráticos de la transición, y revela

[574] Rival político dentro del Partido Colorado de Lino Oviedo, fue asesinado en marzo de 1999 cuando ocupaba la Vicepresidencia de la nación, lo que desencadenó la huido de Oviedo al ser acusado de ser el instigador del

al público la inutilidad del control de las elecciones por los observadores de organismos internacionales, ajenos al conocimiento de los fraudes que en realidad se producen.

Sus personajes hacen referencias al cambio de tendencia política de muchos paraguayos para conservar "las papas", los privilegios, al revanchismo de los vencedores y de los vencidos cuando vuelven a convertirse en vencedores, a la constante amenaza del golpismo militar. En relación con esto, el personaje del coronel Lino Salcedo saca a la calle a sus tropas para derrocar de nuevo a Gustavo. Se denuncia explícitamente la situación de otros países, sobre todo la demagogia que utiliza el presidente argentino, y la política de buena imagen y de defensor de la democracia y de la libertad que los Estados Unidos tratan de proyectar sobre el resto de mundo y sobre la opinión pública internacional desde 1989, cuando la potencia enemiga de la URSS ya se desintegraba. Entonces descubre la veleidad de su política pragmática y que su base secreta del Chaco ya no les sirve por estos motivos. En el capítulo quinto ridiculiza las reuniones entre las diversas facciones que disputan por el poder y los militares. No sirven para nada porque después de arduas discusiones se impone siempre la opinión y el dictado del embajador estadounidense, al que todos rinden sumisión, no como pretenden con sus compatriotas. Trías Coll advierte sobre todo del carácter golpista del coronel Lino Salcedo, hoy día una amenaza para la joven democracia paraguaya. La actitud inflexible del militar Lino Oviedo, quien conspiró, y conspira aunque después desde posiciones políticas, con un golpe de estado desde su posición de privilegio como

---

magnicidio.

jefe supremo del arma de caballería, y que ha protagonizado los intentos más serios de involución durante la transición, bajo una astuta apariencia dócil, pero que encubre en realidad el fantasma de la dictadura y del pasado. También hay referencias a sucesos de la historia paraguaya reciente, como el asesinato del ex-dictador nicaragüense Anastasio Somoza en Asunción en 1980, o a las condiciones sobre el tratado de la explotación de la presa de Itaipú, en los que destaca el escaso provecho que Paraguay hace de la energía que le sobra, y a la construcción de la represa de Yacyretâ en colaboración con el gobierno argentino.

La localización de lugares es exacta, como en el resto de novelas de Trías Coll. El narrador omnisciente en tercera persona describe de forma escueta la majestuosa casa de imitación al Palacio de Versalles francés del general Rodríguez, sita en el barrio "Las Carmelitas" de Asunción, o la casa de Lagraña, el testaferro de Gustavo, en la calle Juan de Salazar, la sede de *Canal 9* en la avenida Carlos Antonio López y la de *Canal 13* en las inmediaciones de Lambaré. Trías Coll trata de dar siempre localización real para hacer verosímil la ficción que inventa. Pero la trama política regular cambia de sentido cuando aparece en escena la preparación del atentado de la represa de Itaipú. A partir del capítulo séptimo donde aparece por primera vez el personaje encargado de ejecutarlo, el mercenario francés Flavien Luc, la narración se centra en una trama de suspense, donde lo importante se concentra en el segmento argumental que se sitúa en la secuencia narrativa que subraya la incertidumbre del atentado. Todo parte de la maquinación del presidente argentino, quien, para obtener un

beneficio energético, trama hacer volar la represa, cuyas aguas estancadas inundarán amplias zonas colindantes al río Paraná, lo que provocaría la pérdida de la hegemonía brasileña sobre la energía y sanaría la crisis argentina. El Paraguay quedaría como el gran perjudicado de la política de competencia de ambos países vecinos por su primacía en la región del Cono Sur. Para ello propone un pacto con Gustavo Bödeker, en el que se establecería el que Sédem dictaría una ley populista a favor de los paraguayos residentes en Argentina para inducir a los emigrantes a votar a este candidato, a cambio de que se descubriera que se había preparado la acción terrorista desde el lado paraguayo. A partir de entonces la acción queda reducida a una aventura donde actúa como protagonista un héroe medio, Miguel Antunes, que finalmente impedirá la catástrofe. Gustavo sueña con las consecuencias de la catástrofe, la gran inundación que se produciría en el caso de que reventara la presa de Itaipú. Al final, Miguel Antunes impide el desastre. A pesar de que muere en la acción, los gobiernos paraguayo y brasileño reconocen su sacrificio. La consecuencia de la trama de la obra es la destitución de Gustavo, el vencedor de la contienda electoral, por descubrirse su co-autoría moral en el intento de atentado, y la celebración de nuevas elecciones que dan la victoria a Juan Carlos Pasmosy, un "candidato con buenas posibilidades de éxito" (p. 191). El final también queda abierto en esta novela y probablemente preparado para una continuación en el futuro. En el "Corolario" final con el que Trías Coll acostumbra a finalizar sus obras, justifica el haberse permitido tantas licencias en la obra, incluso la de la intemporalidad, para finalizar con uno de los cantos indígenas

guaraníes con el que se pide protección ante aquellos que actúan en el poder desde la sombra, en referencia a la situación política de la transición democrática.

Las dos partes de *Gustavo presidente* son las primeras incursiones novelescas, y las más atrevidas junto a la de Andrés Colmán Gutiérrez, en la política paraguaya posterior a la caída de Stroessner. Trías Coll se permite evaluar la política de su país, hacer balance de lo ocurrido, de las intenciones y ambiciones de las personalidades públicas, y a la vez defender la llegada a la democracia y la idea de la necesidad de transparencia en la política, demasiado sometida a unos intereses que la convierten en una cábala y en una ciencia oculta que resulta difícil de desvelar para quien no está introducido en ella, y, en especial, para el pueblo, ausente siempre de las grandes decisiones del país. Por medio de lo que hubiera podido ocurrir, Trías Coll revela lo que ocurrió de forma oculta. Ambas novelas, a pesar de su estructura y sus recursos de la novela comercial de intriga policíaca, tienen un especial interés al convertirse en indagaciones en el presente político del país, lo que las convierte en testimonios cuasi-periodísticos de la realidad recientemente acontecida. Su estilo coloquial, sus escasas digresiones, el dinamismo de la trama, las escasas descripciones y la actualidad de los temas hacen que estas novelas se conviertan en un ejemplo de las tendencias de la novela política paraguaya actual.

Las *novelas negras* de Trías Coll: *Tacumbú, infierno y gloria* y *Hechizo paraguayo*.

Entendemos por *novela negra* el subgénero que se caracteriza por incluir una trama que reproduce el mundo de la delincuencia y de los bajos fondos. A pesar de la ausencia de catalogación del género negro, se puede establecer que en él se desarrollan temáticas del relato criminal. Como manifiesta Javier Coma, "la multiplicidad de senderos temáticos y de perspectivas literarias conduce a que ya las fronteras de la novela negra resultan difícilmente definibles, aún sea más controvertible la delimitación de sus subgéneros"[575]. La novela negra incluye relatos de detectives, de aventuras en un submundo corrupto, de psicología criminal, de profesionales de la delincuencia, de procedimientos criminales y, por último, novelas carcelarias. El denominador común de las novelas negras es la presentación del mundo marginal de la delincuencia y según José F. Colmeiro es un subgénero de la novela policíaca[576]. Este crítico sigue a Todorov cuando argumenta que la novela policíaca clásica se estructura conforme a la superposición de dos planos temporales en los que discurren dos historias narradas: una primera "historia del crimen" seguida de una segunda "historia de la investigación" hasta la resolución del misterio, mientras que la novela policíaca de serie negra funde ambas historias en una sola, subordinando el elemento de misterio (la curiosidad o búsqueda de respuestas) al suspense (excitación) proporcionado por la acción, en un clima de violencia desatada; su interés radica en lo que va a ocurrir más que en desvelar lo que se desconoce de lo ocurrido.

---

[575]Javier COMA: *Diccionario de la novela negra norteamericana*. Barcelona, Anagrama, 1985, p. 204.
[576]José F. COLMEIRO: *La novela policíaca española: teoría e historia crítica*. Barcelona, Anthropos, 1994, p. 44.

Una de las variantes de la novela negra es la carcelaria, aquella cuya acción se sitúa en el mundo de las prisiones. Recordamos obras de Truman Capote, entre otros, como paradigma del género, modelo que Trías Coll aprovecha en sus novelas. En 1991, publica la primera novela paraguaya que se acerca al mundo de las cárceles: *Tacumbú, infierno y gloria*. Un año antes hubo algunas aproximaciones breves al subgénero en algunos cuentos de *Caruzú Cadete* de Guido Rodríguez Alcalá, que corresponden más a una temática política de retrospección de la historia reciente que policial, porque pretendían denunciar la violencia de la dictadura de Stroessner. Solamente la novela de Trías Coll se acerca al verdadero mundo marginal que subyace en la cárcel y crea una trama acorde con las características del género: la presentación de acontecimientos delictivos que suceden en el interior de un penal o el análisis de las causas que conducen a un personaje a prisión. No obstante, Trías Coll no trata solamente de mostrar en amplia perspectiva el mundo de la cárcel de Tacumbú, el presidio de Asunción donde se hacinan los condenados. También hay motivos de denuncia política: retrata el marco de pesadilla y las relaciones humanas que discurren en la cárcel; pero, a la vez, extiende su crítica al esclerotizado sistema judicial paraguayo, culpable principal del hacinamiento en las cárceles por la lentitud de los procesos, lo que a veces motiva que un inocente de un crimen pase años en prisión antes de que se celebre el juicio, y a la inoperancia de los políticos para resolver el problema. La obra no es un libelo político de denuncia, como podría parecer por su temática, sino un testimonio de la crueldad y dureza de la vida carcelaria; el análisis de un microcosmos donde un jefe

mafioso ejerce su tiranía y domina a todos los encarcelados. *Tacumbú, infierno y gloria* es una parábola social, además de un testimonio de la realidad, pero siempre sometida a los avatares de un argumento de suspense. El mundo de Tacumbú es un fiel reflejo de la explotación que sufre el hombre a manos de delincuentes que adquieren poder y acceden a él.

Trías Coll libera su obra de panfletarismo político desde el momento en que elude la aparición de presos políticos y centra la problemática en los presos comunes, verdaderas víctimas humanas de un sistema judicial y carcelario dominado por la corrupción, la lentitud y la arbitrariedad de quienes administran su poder. El autor no localiza la acción en una época concreta aunque la narración tiende cronológicamente hacia el presente inmediato. Al principio advierte que los episodios se sitúan temporalmente cuatro años antes y el "corolario" del final aclara que hoy Tacumbú no es lo mismo que años atrás, gracias a la meritoria labor de su director, el coronel Fretes Faría que ha devuelto la dignidad a los reos y ha peleado por sus derechos, lo que hace suponer que el relato se refiere a los últimos años del régimen de Stroessner. No obstante, la parálisis del sistema judicial paraguayo pervive actualmente aunque en menor grado, permitiendo que en Tacumbú convivan mil quinientos reos en una cárcel preparada para albergar a setecientos. La reforma del sistema judicial es una asignatura pendiente de la democracia paraguaya. Prueba de ello es que hasta finales de 1995 no se había renovado la normativa de la composición de los miembros de la Corte Suprema, y los altos cargos de la magistratura paraguaya debían pertenecer obligatoriamente al Partido Colorado. Después surgió el

problema de la lentitud de la aplicación de un nuevo Código Penal. Los instrumentos legales que permiten la defensa de los derechos humanos de los detenidos o de los presos no acaban de ser incorporados a la democracia. La situación durante la dictadura era aún más caótica. El hacinamiento de presos y la corrupción eran un problema de mayor gravedad. En este ambiente reproduce Trías Coll unos sucesos plenamente de ficción, que podrían ser reales y veraces, rasgo que distingue a todas sus novelas. Tacumbú es el lugar más temido y a la vez desconocido del Paraguay y Trías Coll trata de acercar a los paraguayos la dureza de la vida en prisión y la destrucción de vidas humanas que representa la cárcel.

Las obras de Trías Coll se caracterizan por el naturalismo y el determinismo de situaciones y personajes. En *Tacumbú* demuestra que el medio en que vive un personaje determina su vida. Y para lograr consumar el naturalismo en sus novelas se vale de la misma técnica que ya empleara Emile Zola, quien para escribir *Germinal* se introdujo en una mina, de la misma forma que Trías Coll se adentró en el penal para poder documentarse y observar *in situ* la dureza de la vida cotidiana de los presos durante unos días, cuando iba a crear la novela. Su *zolismo* le mueve a tratar de reflejar los ambientes más oscuros y las imágenes más desagradables para certificar el realismo de sus relatos. De esta forma, Trías logra reproducir con garantías de veracidad el ambiente y el espacio de su novela.

El argumento es la historia de Lucio Santini, un italiano que huye de su país, al estar perseguido por evasión de impuestos, y se refugia en Asunción. Durante un fin de semana, los hijos de su socio comercial, Karl Buter, se alojan en su

casa como prueba de amistad. Todo transcurre con normalidad hasta que el mayor de ellos provoca la muerte del menor mientras juegan. Las señales de violencia que presenta el cadáver conducen a la apertura de un sumario judicial, y Lucio es enviado a prisión preventiva a la comisaría, acusado de ser responsable de la muerte del niño. De forma increíble para él, una muerte cuyas causas están por esclarecer le acaba llevando a Tacumbú, después de cumplirse las setenta y dos horas preceptivas de detención en comisaría, y a su amante Teresa, quien se encontraba con Lucio en ese momento, al penal de mujeres del Buen Pastor. El juez Julio César Echegaray es quien decreta su ingreso en prisión como principal sospechoso. Esta acción ocupa todo el primer capítulo y pretende denunciar la ligereza de las actuaciones de los jueces, que envían a prisión sin poseer las pruebas necesarias y simplemente dejándose llevar por la sospecha intuitiva.

La cárcel es un mundo de pesadilla. Desde el principio Lucio padece la delincuencia institucionalizada de los reclusos, con la anuencia de los funcionarios de Tacumbú, quienes permiten todas las prácticas abusivas de las mafias del interior del penal; la crueldad y la violencia incomprensible de un mundo infernal, lo que Trías Coll retrata con crudeza. Lucio ha de pagar un canon por tener una cama, se informa de quiénes son los jefes de los reclusos y, finalmente, el líder "Carlitros" lo sodomiza. La violación de "Carlitros" le despierta la idea de la venganza, y por ello, le arruina el negocio de tráfico de bebidas alcohólicas realizando un montaje con el que pretende demostrar que engaña a su socio Walter. Mientras tanto, el hijo de Karl, el causante del asesinato por

el que Lucio está en prisión, ha huido al extranjero aprovechando las influencias y la capacidad de corromper funcionarios que tiene su padre, lo que agrava la situación del protagonista. Lucio se asocia posteriormente con Walter, verdadero preso de primera categoría que está recluido en un apartamento individual, lo que contrasta con el hacinamiento de las celdas comunes, porque es un preso por delitos de estafa y es un verdadero millonario. Lucio demuestra a Walter que "Carlitros" le ha engañado y logra que sufra la reclusión en una celda de castigo, después de haber sido sodomizado con una mandioca. Mientras tanto, el negocio de Lucio va prosperando y llega a convertirse en el verdadero nuevo jefe del penal.

Si la primera parte de la obra narra la ascensión de Lucio, la segunda, su caída. La acción cambia su sentido favorable para el protagonista cuando, después de confirmarse su prisión y no poder demostrar su inocencia, además de encontrarse el expediente judicial paralizado, decide vengarse del juez que lo ha encarcelado. Para ello planea la evasión de tres sicarios suyos, quienes una vez lo consiguen asesinan al juez Echegaray. No obstante, éste antes de morir confiesa a su hijo Alberto que le acuchillaron hombres de Lucio. Alberto planea su venganza: ingresa en prisión, después de haber falsificado su identidad, simulando un enfrentamiento con una pareja, y allí demuestra con un nuevo engaño a Walter, quien ya salió de prisión pero aún controla el tráfico de alcohol, que Lucio le está defraudando. Pero además, la mujer de Walter, intermediaria de sus negocios con Lucio, sufre la violación en una celda cuando acude a entrevistarse con el socio, lo que

acrecienta el deseo de venganza de Walter, que asesina al final a Lucio. La venganza de Alberto queda así consumada.

El cúmulo de acontecimientos de la novela está desarrollado con perfección y Trías Coll no deja escapar ningún detalle que pueda convertir a su novela en incoherente. Las dos partes de la obra desarrollan la moraleja de que quien cae en el juego sucio de la delincuencia acaba sufriendo sus consecuencias. La venganza mueve los actos de los personajes que cambian la trama de la obra, y la violencia del mundo de la delincuencia queda reproducida de forma fotográfica. El realismo de Trías Coll trata de mostrar la vileza de la vida carcelaria, pero además la destrucción que padece el hombre en prisión. El infierno de Tacumbú hace que los personajes que moran en el penal sean auténticos héroes de un submundo en el que la gloria se alcanza cuando se logra la simple supervivencia, con lo que el título refleja la vida de los personajes de la novela. La crueldad de las escenas de asesinatos, violaciones y hacinamiento en las celdas pretenden enfatizar la anulación de los sentimientos humanos a que conduce la privación de libertad en Paraguay.

La denuncia de la prevaricación, corrupción y lentitud de la mastodóntica administración judicial paraguaya hacen que la obra no sea un simple relato de aventuras carcelarias. De hecho, los delincuentes de guante blanco, falsificadores, contrabandistas y traficantes están fuera de la cárcel, sin que los jueces emprendan ninguna acción contra ellos. Los abogados que aparecen en la obra logran alcanzar sus objetivos valiéndose del soborno a estos jueces y cuando *Radio Ao'poi* denuncia la corrupción que existe en la cárcel, lo único que

consigue es que el reo que ha promovido la revelación acabe juzgado con más severidad, aunque esta denuncia no cae en el vacío, porque provoca que el juez Echegaray no se corrompa y Lucio Santini quede como principal sospechoso de ella.

Santiago Trías Coll se vale de una nueva asociación mental para crear el nombre de la emisora de radio que realiza la denuncia. *Radio Ao'poi* es una simulación de Radio Ñanduti que también aparece en *Gustavo Presidente II*, la emisora libre paraguaya que basa casi toda su programación en la denuncia de los poderes públicos y de las injusticias cotidianas, clausurada durante la dictadura de Stroessner, incluso con intervenciones técnicas de interferencias de la onda de emisión. La asociación semántica se fundamenta en que el *ñanduti* es el tejido bordado de tela de araña típico del Paraguay y el *ao'poi* el hecho de algodón, también propio del país. De esta forma, Trías Coll rinde homenaje a la emisora que más luchó por la normalización de la vida democrática paraguaya y contra la injusticia social; la emisora que más incomodó al conservadurismo local.

Tacumbú, infierno y gloria es una novela con un argumento bien trazado, donde destaca el manejo perfecto del suspense. Trías Coll lo gradúa dejándolo caer en forma de cascada y anuncia, como en todas sus obras, la desgracia que aguarda a un personaje. El lector adivina el desenlace funesto, pero se interesa por la forma en que se produce, de la misma manera que el autor se recrea en los sucesos que conducen al mismo. En su siguiente obra, *Hechizo paraguayo*, cada vez que el protagonista comienza algún negocio, el narrador omnisciente ya advierte de su resultado. Con ello, el interés se centra en la forma en que

se produce y sus consecuencias, con lo que se atiende al suspense preferentemente.

Esta obra, *Hechizo paraguayo*, también fue publicada en 1991. La profundidad con la que trata Trías Coll los sentimientos de los personajes y la habilidad con que mezcla la mentalidad europea con la americana hacen que sea su obra más consistente. El estilo es semejante al del resto de sus obras, pero se distingue de ellas -salvo de *Los diez caminos*- en que el protagonista no es paraguayo. El tema no se emparenta, en cambio, con el de aquéllas: la denuncia política. Se centra en realidad en la simple aventura de un francés, Pierre Perrier, que decide invertir todo su dinero en el Paraguay, atraído por la posibilidad de hacer negocios fáciles. Sin embargo, fracasa y vuelve a Francia arruinado, porque, o le han vendido tierras que ya tenían propietario, o se frustra su contrabando de pieles. Un europeo sumergido en una vida mediocre y en la dureza de la gran capital, París, busca salir de un mundo que no le satisface, de una vida aburguesada demasiado individualista, trata de encontrar su paraíso terrenal, y acaba finalmente en la "Tierra sin mal" paraguaya. Pero, allí, descubre la hostilidad del mundo de la delincuencia organizada y fracasa, sobre todo, económicamente. En consecuencia, decide regresar a París, de donde piensa que no debía haber salido, razonamiento moral dedicado a la facilidad de enriquecerse que teóricamente tiene el extranjero en Paraguay por la permisividad del Estado, que contrasta con la capacidad que tienen las mafias de la delincuencia paraguaya para timar al extranjero ambicioso. Al decir de Guido Rodríguez Alcalá, Pierre Perrier es un nuevo Cándido voltairiano, un francés que

sueña con un país ideal y vive peregrinando por el mundo, hasta que después de sufrir unos cuantos desencantos decide abandonar sus proyectos más ambiciosos y dedicarse en serio a los asuntos de la vida cotidiana[577], algo así como una adecuación del tópico literario del *hortus conclusus*, el elogio de la vida sencilla apartada de las grandes ambiciones.

El recorrido de Pierre Perrier es el de la novela de aprendizaje: sufre con todo rigor una serie de experiencias que le enseñan a no menospreciar la vida cotidiana y los asuntos aparentemente nimios. Comienza invirtiendo en negocios presuntamente lícitos que fracasan; y de éstos pasa a los ilícitos, siempre con más ingenuidad que con intención de caer en la delincuencia. Por el contrario, su esposa Jacqueline disfruta su estancia en Asunción hasta que su marido se complica en el asunto del contrabando de pieles, porque ha instalado un restaurante francés que le permite disfrutar de una vida placentera con el trabajo y con el trato personal.

En principio, la novela está dedicada "al nuevo Paraguay", con lo que el autor reitera su confianza demostrada en obras anteriores de que el país puede conocer una situación política estable en libertad y en democracia por primera vez en su historia. La delincuencia institucionalizada y extendida entre las gentes ha caracterizado la dictadura de Stroessner; pero en la actualidad subsiste, aunque no en el mismo grado. De esta forma, el autor denuncia uno de los aspectos más negativos del Paraguay, con el fin de superar, a través de la crítica, los defectos que subsisten. Trías Coll introduce un propósito

[577]Guido RODRÍGUEZ ALCALÁ: Prólogo de Santiago TRÍAS COLL: *Hechizo paraguayo*. Asunción, El Lector, 1991, p. 7.

irónico desde el título, cuando resalta con él la distancia entre la tierra de promisión que algunos europeos creen encontrar y la triste realidad que contempla a su alrededor. La aventura de la inversión en tierra barata, en un país de pocos impuestos y de clima benigno, resulta ser ficticia y es un anzuelo para engañar a incautos. El autor subraya que no hay que dejarse llevar por la propaganda ni por los estereotipos del país, porque pueden surgir sorpresas desagradables o, en su caso personal, satisfactorias.

El título de la novela tiene una fuerte carga autobiográfica. Los acontecimientos no lo son, como advierte el mismo autor en la introducción, aunque se basen en hechos reales de tantas personas que han viajado a Paraguay creyendo que encontrarían un paraíso donde enriquecerse, pero que fracasan en su empeño. Como él mismo explica, el que emigra al Paraguay puede verse favorecido si adopta una actitud sencilla y descubre un mundo que cobija ensueños, o, por el contrario, cosechar angustias que frustran su camino si es ambicioso. Sin embargo, el autor trata de autoexplicarse los motivos que pudieron llevarle a residir definitivamente en el Paraguay por medio de la ficción novelesca. La quimera americana de Trías Coll, como la del personaje francés, surge cuando descubre la mediocridad de la vida urbana europea, y sus posibilidades personales en un país mediterráneo y aislado en el corazón de América, donde sus gentes le enseñan a apreciar lo que para el europeo resulta despreciable por cotidiano. Y como explica en el "Corolario" de la novela, "el hechizo paraguayo me cautivó con tal intensidad que todavía permanezco tercamente en este terruño de ensueño, sin saber por qué ni adivinar hasta

cuándo". En realidad, Trías Coll no fue más que un ejemplo del hombre de mentalidad europea que quedó cautivado por las hospitalarias tierras y gentes paraguayas, sin que llegara a explicarse cómo le fue posible quedar atrapado por el corazón de un mundo tan desconocido para el europeo.

Las referencias autobiográficas en el argumento de la obra no son personales, porque Trías Coll trata simplemente de contar una historia real diferente a la suya: la del hombre que intenta conseguir "El Dorado", enriquecerse en Paraguay, lo que resulta más difícil que asimilar la conducta de sus gentes, y acomodarse a las formas de vida del país. El europeo, acostumbrado a negocios lícitos, a una rectitud ética en los tratos comerciales, se ve desbordado, cuando aún no conoce el país y ha resultado estafado por una banda que se dedica a ello. Pierre pierde al final toda su fortuna ahorrada durante años cuando se integra en el contrabando de pieles y acaba siendo víctima de la venganza entre delincuentes, que le lleva a perder incluso la propiedad del restaurante francés instalado por su esposa en Asunción, que les permite vivir con cierta comodidad. El autor denuncia el desconocimiento y los estereotipos que en Europa existen sobre América Latina, incluyendo situaciones irónicas, como el que Maurice crea que no existe el *foie gras* en América del Sur, o que periódicos importantes como *Le Monde* solamente incluyan en sus páginas breves reseñas sobre la zona que siempre se alejan del fondo de los sucesos narrados.

Pierre y su esposa no son las únicas víctimas del mundo del hampa paraguaya. La hostil naturaleza se cobra la vida de Maurice, su hijo, cuando acude a pescar y mientras duerme le

pica una *yarará*[578]. La naturaleza paraguaya se presenta como la enemiga objetiva de quien la desconoce, el europeo, que acude a un país desconocido con su habitual forma de pensar, que no advierte los peligros de un mundo extraño para él, un símbolo de lo que es el país. Todos son víctimas de la aventura ingenua, porque lo desconocido puede resultar peligroso; mensaje que se desprende de la obra. Estos personajes, aun sin que el autor haya trazado profundamente su psicología, ayudan a conformar el cuadro general de la situación del país en una determinada época, que no precisa en concreto, pero es fácil de adivinar que se trata de los últimos tiempos de la dictadura de Stroessner; en la conversación de Pierre con Patrick en Buenos Aires, éste le comenta que Paraguay con Strochet y Chile con Pinoessner -de nuevo el autor transmuta los nombres de los personajes reales; dos dictadores, son los países más estables de América del Sur; visión que luego Pierre comprueba que es engañosa. La perspectiva que el autor ofrece de la corrupción y de la delincuencia existente en esta época es generosa según Guido Rodríguez Alcalá[579], pero no hay que olvidar, en beneficio de Trías Coll, el encanto que le produjo la gente del país, por lo que trata de suavizar cualquier referencia que acuse con dureza al ambiente del país de haber soportado y admitido esta situación delictiva durante muchos años. Para el autor, la realidad cotidiana que se presenta en la novela, aunque está bastante extendida, no es motivo para juzgar con dureza al país.

[578]En guaraní un tipo de víbora cuya picadura es letal.
[579]*Op. cit.*, p. 8.

Trías Coll no restringe sus apreciaciones sobre América al Paraguay. Antes de llegar al país guaraní, Pierre tiene sus experiencias en Río de Janeiro y Buenos Aires. En la primera ciudad incluso su primo le roba la cartera y descubre que la prostitución es una actividad frecuente, y en Buenos Aires encuentra la misma civilización que abandona en París. Sobre la situación en Argentina durante los años ochenta, Patrick opina lo siguiente, reproduciendo el pensamiento del propio autor:

> Argentina es un país difícil, terriblemente difícil, no existen planes económicos duraderos en donde se pueda establecer una estrategia ni tan siquiera a medio plazo. El actual gobierno liberal es un auténtico desastre y, si antes andábamos mal, ahora se puede decir que nos están hincando la puntilla final. Mes a mes batimos viejos récords de inflación, el dinero en Argentina es el más caro del mundo, la política en comercio exterior está conducida por dementes, el gasto público aumenta todos los días, nuestra moneda es papel mojado, la industria en general está al borde de la agonía y sólo levantan cabeza los especuladores. El único negocio hoy por hoy y mientras las cosas no cambian, es la puerca usura.[580]

También comenta que Brasil es un país con muchos e irresolubles problemas, y entregado irremediablemente a los Estados Unidos. Estas visiones se confrontan con la que Pierre ofrece del mundo europeo, del que su progreso -opina- es la jungla de los hombres en el estado más demencial. Centrándose en Paraguay, Patrick comenta que Strochet es un viejo zorro de la política, -opinión generalizada que se tenía de Stroessner-; y que jugaba con habilidad las cartas necesarias en su momento, pero que tenía sus días contados. La visión del país que ofrece Patrick es la misma que cualquier visitante extrae del mismo: Paraguay tiene infinitas posibilidades y allí todavía hay mucho

por hacer; que la gente del país es pobre pero no miserable, y todos disponen de lo indispensable para subsistir con cierta dignidad. Sin embargo, la visión se amplía cuando habla de que el contrabando es el deporte nacional del país, y que de ello viven miles de personas que no disponen de puestos de trabajo, porque apenas existen industrias. El primer examen que se ofrece del Paraguay es la que obtiene cualquier persona que lo haya conocido, aunque luego las experiencias personales puedan ser distintas, según la habilidad y la ocupación que el emigrante desempeñe.

Trías Coll volvió a basarse en la investigación detallada para construir *Hechizo paraguayo*. En la obra, demuestra conocer a la perfección las rutas habituales de contrabando, la forma en que actúan los contrabandistas, destacando que el piloto del avión lleva una carga que desconoce, y la geografía paraguaya. También domina, como en sus anteriores novelas, conocimientos del mundo de la delincuencia, en particular las formas de sobornar a los funcionarios públicos. Como en todas sus novelas, el autor nacido en Barcelona se inspira en la realidad paraguaya y en acontecimientos sucedidos para construir un relato que se caracteriza por el dinamismo, la rapidez de secuencias, el perfecto manejo de la elipsis, los diálogos directos casi sin acotaciones, y la ausencia de largas descripciones y digresiones. Son técnicas que recoge de la novela policíaca, que trascienden los aspectos cualitativos del argumento desde que Pierre se introduce en Asunción y sufre los engaños de la venta de terrenos, hasta que se convierte en

[580] *Íbid.*, p. 50.

forajido de la ley, cuando se incorpora a negocios de contrabando.

El autor no excluye la denuncia de la corrupción en la política paraguaya, escenario de la trama de nuevo. En *Los diez caminos* el tema de la obra no se localiza, excepto un capítulo, en el Paraguay; el protagonista es español y recorre el mundo. Pero el resto de sus novelas son de tema y personajes paraguayos que conocen su realidad. Incluso Lucio Santini, el protagonista de *Tacumbú, infierno y gloria*, a pesar de ser italiano se encuentra identificado con el mundo de los paraguayos. El universalismo geográfico reaparece en *Hechizo paraguayo*, donde la acción se localiza en París, lugar al que el autor se aproxima para valorar la civilización europea, pero posteriormente en Río de Janeiro, Buenos Aires y Asunción. La novela se cierra con el retorno del protagonista a París, al punto de partida, por lo que es una novela de recorrido circular, de expulsión y retorno. Los ambientes son urbanos en lo básico, como en sus otras novelas, y se reproduce su atmósfera con detalle. Los diálogos incluyen frases en lengua francesa, portugués y guaraní, lo que demuestra que las claves locales de la novela son escasas. El universalismo se contempla también en las teorizaciones sobre el mundo actual que el autor incluye en las palabras de sus personajes. Sobre todo antes de su llegada a Asunción, donde la trama cambia de sentido para centrarse en la aventura y el fracaso continuo del protagonista. No obstante, la novela refleja optimismo ante el futuro del Paraguay y la permanencia del hechizo que el país ofrece a muchos de sus visitantes.

Hechizo paraguayo es, en suma, una de las creaciones más completas de Santiago Trías Coll, y demuestra que dominó de forma extraordinaria las técnicas narrativas y el suspense. La obra se lee con deleite y muestra cómo se puede amar al Paraguay y, al mismo tiempo, ayudar desde la literatura a ofrecer una imagen del país distinta a la que habitualmente muestra al exterior.

Conclusión

Como resumen del estudio de la narrativa de Santiago Trías Coll hay que reseñar que utiliza un lenguaje periodístico en todas sus obras, con el que intenta construir testimonios de ficción basados en la realidad del país. Con su estilo tendente a la concisión registra situaciones deplorables de la dictadura y de la recién instaurada democracia. A los argumentos políticos añade la trama de suspense necesaria para involucrar al lector en el contenido. Además de la susodicha influencia de las técnicas narrativas propias del *best-seller* y de la novela negra, es patente la cinematográfica; sobre todo en el carácter dinámico y visual de la sucesión de secuencias. En ello estriba el éxito de las novelas de Trías Coll y su importancia dentro de la narrativa paraguaya contemporánea, que se debe tanto a la cantidad que lleva publicadas, uno de los que más, como a su estilo y argumentos que dan a su narrativa un carácter muy personal.

6.2.2. PANCHO ODDONE: LA CRÓNICA POLÍTICA DE AVENTURAS.

Pancho Oddone es un veterano periodista argentino, nacido en Córdoba, que vive en Paraguay desde principios de la década de los ochenta, después de haber sido corresponsal de prensa especializado en asuntos políticos en países de América, Europa y Asia. Esta labor profesional es solamente una parte de su actividad, porque ha escrito poesía, ensayo, y ha realizados actividades plásticas.

Publica columnas de análisis político, económico, social y cultural en diarios de Asunción, sobre todo en *La Nación*, y ganó uno de los concursos de cuentos *Veuve Cliquot*. Los cuentos y novelas que ha publicado constituyen una investigación sobre la condición humana en circunstancias críticas y delicadas, por lo que el hombre ha de elegir su destino para sobrevivir o ser derrotado por la adversidad. Ha publicado dos novelas: *Week-end* en 1993 y *Guerra privada* en 1994.

Ambas novelas no poseen pretensiones literarias porque el interés estriba en la denuncia. No hay un intento del autor de sublimar su discurso, sino de enseñar actuaciones políticas a considerar por el lector. Su ritmo es desigual, mezclándose episodios vertiginosos con otros morosos, aunque el discurso es coherente con lo que el autor pretende mostrar. El narrador-protagonista se extiende en disquisiciones que generalmente carecen de trascendencia literaria, que no política y social, en un argumento de aventuras políticas. Sigue los esquemas lineales de la novela tradicional, con el narrador en primera persona que cuenta lo vivido.

Las historias versan sobre extrañas circunstancias políticas y terroristas en la Argentina contemporánea. El

protagonista suele tener características de antihéroe, que no quedan definidas completamente por la trivialidad de circunstancias que rodean su vida. Es un ser pesimista que intenta evitar zambullirse en loa avatares de una política donde la violencia ennegrece toda presunción de felicidad. Las novelas de Oddone se caracterizan por la excesiva rigidez en su construcción, y a pesar de que el registro periodístico prevalece, el intento del autor por penetrar en su personaje, no acaba de cumplirse plenamente, porque las circunstancias políticas no permiten que la psicología del personaje acabe inmersa en la situación real que se está produciendo. Ello favorece que las novelas persigan el interés que el argumento sugiere.

En realidad, Oddone intenta crear una novela política inspirada en sucesos reales, a modo de testimonio de la situación violenta del Cono Sur de los setenta y principios de los ochenta, aprovechando los medios narrativos de las simples aventuras políticas de personajes, en el centro de la denuncia política. La palabra y la secuencia de los sucesos es menos importante para el autor que el simple acontecimiento que introduce en el discurso. La referencialidad le ha impedido que se valore sus obras como literarias en sentido literal del término, aunque sean representativas de una situación, especialmente política, que se produce en un momento dado de la historia contemporánea del Cono Sur.

En *Week-end*, la trama de amor, que surge en un frívolo fin de semana, acaba consumida por los acontecimientos políticos después del asalto policial de un restaurante en el que se habían atrincherado unos terroristas. Sin embargo, la acción

transcurre entre tópicos, elucubraciones existenciales, y un intento de intelectualizar un argumento que no lo necesita. *Guerra privada* muestra una crisis sentimental aparentemente corriente, que se presenta en paralelo con la político-militar argentina, y ambas acaban en tragedia y muerte. El narrador intenta criticar la educación y la tradición heredada, que actúa como un freno para el progreso humano, pero el destino lleva a un lugar más allá de lo que el hombre desea. La protagonista, Mariana, construye una vida en unas condiciones felices y placenteras, pero tropieza con las circunstancias privadas y públicas, que le impiden alejarse de la desesperanza.

Guerra privada es más consistente que *Week-end*, razón que nos permite pensar Oddone trata mejor el análisis de los acontecimientos públicos que los privados, excesivamente trascendentalizados, aunque no exentos de cierta literariedad en la prosa. Atrae mucho más en estas obras la denuncia discursiva de la delincuencia política. Con ello aumenta la confusión del lector, que no pierde la trama política narrada, pero no acaba de integrarse en la comprensión de la psicología íntima de los personajes. Los interesantes argumentos *a priori* acaban desvaneciéndose en un fluir continuo de sucesos trascendentes, o en la denuncia política, en un tono periodístico, de las relaciones entre los violentos gobiernos dictatoriales del Cono Sur, en especial el llamado Operativo Cóndor, plan de enlace entre las policías y servicios de seguridad de los regímenes militares de esos años.

Pancho Oddone es, después de Santiago Trías Coll, el principal autor de novelas de aventuras políticas, y en cierta

medida policíacas, adoptando técnicas y motivos característicos del *best-seller*, de los aparecidos en la década de los noventa; un género muy mediocre en Paraguay por lo general, pero que tiene un público fiel bastante numeroso. Valgan como ejemplos de la nula calidad del *best-seller* paraguayo las novelas publicadas por José Ramón Zubizarreta Peris, un médico que aprovecha sus conocimientos para introducir una línea de misterio mezclada con el mundo de los hospitales, que tiene publicadas varias novelas insustanciales donde mezcla lo vulgar de las historias del esoterismo, de los misterios de la humanidad, sucesos extraños de la historia, y tramas sociales. Estas novelas resultan un combinado difícil de digerir por su torpeza narrativa y vulgaridad del contenido. De la misma forma, se han publicado otras novelas best-sellers de intriga política sin calidad, como *Intriga en el trópico de Capricornio* (1995) de Marguerite du Gerny y *Una herencia peligrosa* (1994) de Michael Brunotte, que, en cambio, se venden relativamente bien en las librerías de Asunción.

6.2.3. MONCHO AZUAGA: REFLEXIONES SOBRE DICTADURA Y ESCRITURA.

Moncho Azuaga, cuyo nombre completo es Ramón Leonardo Sosa Azuaga, pertenece a una de las generaciones de escritores más jóvenes del Paraguay. Nació en Asunción en 1953, y ha desarrollado desde principios de los años ochenta una prolífica actividad literaria en todos los géneros. Los críticos paraguayos, con su tendencia orteguiana a la división en promociones literarias en virtud del año en que el autor publica sus primeras obras, lo han circunscrito a la llamada "Generación del 80", la que vive los efectos de la represión de los últimos años de la dictadura de Stroessner.

Azuaga ejerce la abogacía como profesión habitual, hecho que a veces se percibe en el tratamiento de los acontecimientos políticos de sus narraciones. Además de la promoción de actividades y entidades culturales, destaca su participación en el Taller de Poesía Manuel Ortiz Guerrero, donde intervinieron grandes figuras renovadoras de la poesía paraguaya actual. Por medio de este taller, Moncho Azuaga se integró en un grupo que intentaba romper el silencio cultural y hacer salir la palabra al exterior, sobre todo porque las universidades paraguayas eran un comisariado cultural. Pero contrariamente a los objetivos, el grupo se convirtió en un círculo literario reducido y sin apenas difusión.

Ha publicado dos libros de poesía -*Bajo los vientos del sur* (1986) y *Ciudad sitiada* (1989), y en teatro es autor de *Y no sólo es cuestión de mariposas* (1976), *En moscas cerradas* (1976) y *Cuando los animales asaltaron la ciudad* (1994), una de las primeras obras de teatro callejero representadas en Paraguay. En narrativa ha pasado a ser un autor destacado por

su libro de cuentos *Arto cultural y otras juglarías...*, su novela *Celda 12* y el experimento de la novela colectiva *Rasmudel*. Su poesía, su narrativa y su teatro son un grito en favor del pueblo; una defensa de la libertad y de la identidad cultural paraguayas. Las obras dramáticas son muestras de reivindicación de los valores humanos del pueblo. En todos los géneros, Moncho Azuaga une la tradicionalidad del grito de libertad con las innovaciones literarias técnicas y temáticas. Después de la caída de la dictadura de Stroessner se ha dedicado más al teatro popular y callejero porque es la mejor manera de hacer llegar sus ideas al hombre medio y concienciarlo; de enseñar deleitando. Tiene una gran cantidad de cuentos escritos que no ha publicado aún por falta de editorial, ya que éstas obligan a pagar una parte de la edición a los mismos autores, hecho al que se niega el autor.

Rasmudel.

Un experimento que da cuenta del deseo de innovación literaria de Moncho Azuaga, es la novela *Rasmudel*[581]. Azuaga y otros dos autores, Hugo Duarte y Jorge Aymar escribieron a principios de los ochenta un cuento del mismo título a tres voces, con una estructura previa trazada. Este relato fue premiado en el concurso de la OEA en abril de 1981. A partir del cuento, los tres autores idearon ampliarlo o desarrollarlo en una novela colectiva, cuyo proceso de escritura fue surgiendo en reuniones semanales del trío. Comenzaron a publicarla en el Suplemento Cultural de *ABC Color* en junio de 1981, pero, a diferencia del cuento, era una texto improvisado

[581]Jorge AYMAR - Hugo DUARTE - Moncho AZUAGA: *Rasmudel o el relato de tres relatos*. Asunción, Arte Nuevo, 1983.

por completo[582]. Dos años después de la aparición de la primera entrega en el diario, en 1983, se publica en forma de libro, que amplía y corrige lo escrito en la primera versión. Se trata de un intento de escribir una novela a tres voces o manos; tres autores distintos escribiendo sobre un mismo argumento, aunque sin una estructura y un plan predeterminado, y con mucha improvisación. Como reza el subtítulo, es un *relato de tres relatos, novela a tres manos para solista y coro*, escrito a la vez por Hugo Duarte, Jorge Aymar y Moncho Azuaga en la época en que eran integrantes del Taller de Poesía "Manuel Ortiz Guerrero", donde se ensayó de forma experimental un nuevo tipo de forma de escribir en Paraguay por primera vez, semejante a las colaboraciones de Borges y Bioy Casares con el nombre de *H. Bustos Domecq* en Argentina. La obra, publicada en *ABC Color*, es plenamente fragmentaria y revela la composición anárquica y sin hilo argumental, hecho del que no escapa la versión definitiva en libro, aunque los sucesos narrados presenten mayor causalidad que los de las entregas periodísticas.

A pesar del carácter experimental de su composición y del estilo, su argumento es el de una novela de compromiso. La construcción de un mundo infernal y babélico en la novela

---

[582]Gonzalo Santonja nos revela la existencia de dos trabajos colectivos en la literatura española, semejantes en su concepción a Rasmudel. El primero surgió en 1886, cuando Sinesio Delgado, director de la revista de humor *Madrid Cómico*, forjó la novela de doce autores titulada *Las vírgenes locas* (Madrid, Madrid Cómico, mayo 1886). Delgado anunció el plan, firmó el prólogo y comprometió a los autores, entre los que figuraban Jacinto Octavio Picón, José Ortega Munilla, y Leopoldo Alas "Clarín". Años más tarde, Ramón J. Sender protagonizó otra iniciativa semejante cuando, en 1935, congregó a una larga nómina de escritores revolucionarios -destacaban Rafael Alberti, Manuel Arconada, Corpus Barga, Pascual Pla y Beltrán, Joaquín Arderíus, Manuela Ballester, entre muchos otros- para que escribieran conjuntamente una novela que se tituló *Historia de un día de la vida española*, Madrid, Tensor (agosto-octubre 1935). Gonzalo SANTONJA: *La novela revolucionaria de quiosco* (1905-1939), Madrid, El Museo Universal, 1993.

En la literatura anglosajona, es conocida la variante del episodio célebre de Villa Diodati, donde se crearon *El vampiro* de Polidori y *Frankenstein* de Mary Shelley. Se trata de la experiencia de diez escritores amigos que escribieron cada uno un capítulo distinto de una futura novela, sin conocer el resto. El resultado fue *The Fate of Fenella* en 1892. Dos de estos escritores fueron Conan Doyle y Bram Stoker.

encubre subrepticiamente una feroz crítica a la dictadura. El cosmos demoníaco que los autores crean es una reproducción del ambiente de superstición y de violencia que se encuentra en el fondo del Paraguay y de toda Latinoamérica en general. Bajo el manto de lo onírico y de lo mítico, los autores conjugan la expresión del mundo real del continente, donde el hombre acaba siendo dominado por potencias indescriptibles que se transforman como seres mutantes en tiranos. El principio traza significativamente el sentido de la novela:

> "Fiebre, miedo y sueño en las paredes del pueblo" es la clave sibilina del segundo capítulo. Y lo que al comienzo era una trasnochada conversación de velorio y vino, con muertos, ángeles y aparecidos del subconsciente popular, se convierte en trágicos frescos apenas atenuados por la sátira y la poesía. Reiterados episodios de la vida de un rebaño manejado por espíritus, caciques y mandones, desde siglos y siglos, perviven en la memoria popular hasta alcanzar la categoría de mitos ineluctables, tal como el eco de las pisadas de los soplones en la soledad de noche, símbolo o encarnación de la omnipresencia y omnipotencia del estado autoritario, hoy convertido en el modelo único para todas las falacias o falencias políticas, sean de izquierda o de derecha.[583]

El comienzo resume el contenido y condiciona la estructura de la obra. Es una primera parte donde el inconsciente colectivo se extiende en el discurso representado en forma de símbolos míticos. La obra es una recreación del génesis bíblico, recordando a *Cien años de soledad* de García Márquez, de la misma forma que el desenlace final es de resolución apocalíptica. El personaje del *abuelo-abuelo* es quien provoca el comienzo de la babélica confusión del cosmos descrito en la

---

Queremos decir con esto que, si bien el fenómeno de la composición de *Rasmudel* no es original en la literatura universal, sí lo es dentro de la literatura paraguaya.

narración, que valora como anárquica la creación de América; una resolución simbólica que esconde una acusación directa hacia la conquista como origen del mal del continente, el génesis bíblico. Y la rebeldía del texto queda intensificada por la transgresión ortográfica de la sustitución de la *i* latina por la *y* griega, grafía que en guaraní representa un sonido vocálico muy peculiar que no se encuentra en las lenguas europeas:

> El abuelo-abuelo entró en la aguada, devoró al Dyos y devoró a los vyejos, y durmyó bajo el gran árbol durante quynyentos años. Soñaron sus sombras la fundacyión del pueblo, los sygnos de la casa. Gyró el mundo y los hyjos-hyjos de aquellos antyguos habytantes, carne de la carne, del abuelo-abuelo, despertáronle.[584]

La figura que ocupa el lugar central del discurso, y que aparece en todos los capítulos es Rasmudel, una suerte de personaje omnipresente y etéreo pero de carne y hueso, que atraviesa lo metafísico y lo físico, y que destapa por medio de los distintos personajes y narradores la realidad de un mundo lleno de muertos, en vida o reales, que representan a las personas que se dejan influir y someter por el discurso del poder, tema recurrente, como se observará, en todas las obras de Moncho Azuaga. Rasmudel une los tres modos de narrar de la historia que se alinean con la colectivización del discurso: el dantesco, el experimental y el sugerente histórico, que establecen una correspondencia con el carácter ternario de la autoría. Pero hay tanta semejanza entre los tres discursos que resulta imposible identificar a cada autor, pareciendo la obra un producto individual más que el trabajo de un trío de

---

[583]Hugo DUARTE, Jorge AYMAR y Moncho AZUAGA: *Op. cit.*, p. 8.
[584]*Íbid.*, p. 16.

escritores. Rasmudel se presenta como la imagen de la aprehensión de la pesadilla de la colectividad.

Otro aspecto interesante del comienzo de la novela es que durante el discurso aparece un solista que va narrando el proceso metaficticio de escritura de la novela por tres autores, procedimiento que recuerda a *Yo el Supremo* de Augusto Roa Bastos:

> Ernesto, Marcelo y Hugo seguían escribiendo. Papel a tres manos. Vino y luna bajo la noche encendida. Fiebre, miedo y sueño en las paredes del pueblo. La noche hablaba sobre el viento. Hugo encendió un cigarrillo e insistió en que le pasaran los fósforos, los de cera. Yo hablé con Lisandro, pensó Ernesto mientras Marcelo releía los originales. En el corazón de Ernesto, como en un barco, se hamacaban las figuras de aquel viejo cuadro familiar. Vientre de iguana abierto al cielo. El pensamiento era un pecado rodando en la habitación, golpeando el cuarto, las puertas de la casa.[585]

Los capítulos siguientes son una sucesión de *casos* contados que transmiten la mentalidad mítica popular en un contexto fantasmagórico, donde aparece una figura simbólica que actúa como elemento unificador de todo el relato, y que representa a un lector-receptor. Después de la metaficción inicial, prosigue un discurso carnavalizado –en el sentido bajtiniano– para consumar la parodia del mundo de la opresión. Con esta recreación paródica del discurso mítico comienza la esperpéntica tragicomedia del ejercicio del poder. El proceso de su asunción tiene como fin el perpetuarse en él, según la narración. En el segundo capítulo se forma un nuevo gobierno en la persona del hijo del anterior presidente. El discurso se revela, así, como crítica directa y satírica del ejercicio del

absolutismo. Los personajes de la novela son seres evanescentes, degradados por encontrarse dentro de los infiernos, que se asocian con la perpetuidad de las dictaduras en la tierra. *Rasmudel* es una alegoría del poder absoluto como consumación de las fuerzas malignas del universo que conducen las relaciones entre los hombres; una simbolización que restituye la idea consabida de la dictadura como mal de América. Rasmudel es una presencia permanente pero difusa que aparece en los momentos más críticos de la acción. Pereira, el hombre del espacio social donde la dictadura se enfrenta con el sentido común, es una reproducción del modelo de secretario que mueve la conciencia del dictador de otras novelas latinoamericanas, especialmente el Francia de *Yo el Supremo*, y que esconde en el fondo su deseo por llegar a ocupar el poder.

A pesar del carácter alegórico de la novela, hay acusaciones directas contra la tiranía. Muchas veces se encubren detrás de alusiones de tono irónico, como la crítica a la ausencia en la historia de grandes decisiones del pueblo, porque siempre han sido aplastadas a la fuerza, una crítica a la pervivencia de la idea absolutista, en otra escala de valores, de "todo para el pueblo pero sin el pueblo":

> Es decir, la transformación revolucionaria de toda sociedad ha surgido siempre de sus capas selectas y a estas transformaciones el Demos ha seguido como manada de débiles corderos. La masa es informe, sin dirección ni voluntad propia y si bien las condiciones de opresión y sojuzgamiento a las que se ha visto sometida pueden constituirse en determinado momento en germen y foco de resquebrajamientos institucionales y rebeldías casuales, no es racional ni mucho menos científico apoyarse en tales ecuaciones

[585] *Íbid*, p. 15.

> axiológicas accidentales, por lo que me atrevo a recomendar a este Supremo Consejo Revolucionario la omisión de toda acción que tenga como vértebra ejecutante al elemento, y permítaseme la bastardilla, *popular*. Y sin abusar de vuestras paciencias quiero señalar que en el devenir historiológico, que no es sino el cumplimiento de leyes implícitas e intrínsecas en el complejo natural del universo social, no existe revolución alguna que haya arrojado factores positivos cuando la clase dirigente, es decir, cuando la res pensante, ha dejado al azar zonas operacionales, pues sin duda alguna y simplificando mi alocución digo, que estas consideraciones deben llevar al Supremo Consejo a resolver o a evitar toda resolución que coloque en situaciones peligrosas el presente Movimiento, ya que es bien sabido que a toda acción le sigue una reacción de la misma fuerza, y en sentido contrario, o sea que hay que cuidar muy bien que las circunstancias no nos sean adversas con la generación de violencias antirevolucionarias azusadas *(sic)* por las fuerzas gubernamentalistas que provoquen el colapso definitivo de este Movimiento de la Razón, de la Justicia y de la Libertad. Muchas Gracias.[586]

La Iglesia actúa como espacio donde el pueblo queda encerrado y, por tanto, sometido por el poder. El personaje de Sánchez no atiende a la razón y acaba con el gobierno constitucional del abuelo. Un poco más adelante, el narrador Marcelo, después de volver a recoger su cuerpo perdido en el Reino de los Muertos, pregunta a Rasmudel dónde están éstos. Éste le responde que "desde el principio de la Historia están en el Pueblo". Por ello, Marcelo se conciencia de que ha de escribir la Historia General, en letras mayúsculas, que es la revelación de las tramas satánicas de la tiranía. De la oposición entre vivos (el poder) y muertos (el pueblo) surge la deconstrucción del infierno de la dictadura.

---

[586] *Íbid*., pp. 29-30.

La transgresión del discurso se observa en la irreverencia de la transformación de la mitología que ha favorecido al poder. La lucha entre quienes desean conquistarlo es un combate por apropiarse indebidamente de la voluntad de decisión del pueblo, como reflexiona el abuelo, el último presidente constitucional. Y la alegorización del poder llega al máximo extremo de carnavalización cuando Eliodoro, nieto de la abuela, se diviniza y crea el Nuevo Mundo siguiendo las pautas del génesis bíblico, por días. El mundo creado ha acabado teniendo como características propias una suma de elecciones fraudulentas, aparecidos y desaparecidos, ventas de puestos públicos y celdas del régimen político repletas, como lee en su cuaderno de bitácora. El viaje descubridor de Eliodoro es la revelación de los verdaderos problemas políticos latinoamericanos. Así, Eliodoro se convierte en un analista de las falsedades de la historia de dinastías y resurrecciones para poder cuestionarlas. Es el Historiador Perpetuo, papel semejante al del compilador de *Yo el Supremo* de Augusto Roa Bastos; un dios que atestigua la perversidad del llamado "buen gobierno". *Rasmudel* es, en este sentido, la historia del descenso a los infiernos que el escritor inicia cuando se adentra en la descripción de las absurdas conductas de la dictadura. Es la metáfora de los métodos del poder absoluto, reiterativos a lo largo de la historia. Como ejemplo de esta aseveración valga la escena en que Sánchez da el golpe de estado, pero Secundino Pereira es quien acaba siendo presidente y nombra Historiador Perpetuo a Eliodoro. La ocupación del poder absoluto se debate entre lo efímero y lo perpetuo.

La transgresión de la norma gráfica en la disposición lineal del discurso es una forma de poner en cuestión la legitimidad de las leyes establecidas. Además, el desenlace apocalíptico apoya el sentido de subversión textual de la obra. Evoca la resurrección de los muertos del *Libro del Apocalipsis* bíblico: el fin de la historia de la dictadura, hasta que se repita por ser el ciclo de la historia así, supone que el pueblo vuelva a habitar en el Monumento Nacional, usurpado antes por el dictador; es decir, en la alegoría del texto. Cuando resuciten los muertos se habrán acabado los tiempos del mal. *Rasmudel*, por tanto, constituye un intento original de escritura, tanto en su aspecto de creación, por ser una obra escrita por tres autores a la vez, como en el textual, dentro de una línea de escritura rebelde y subversiva.

Arto cultural y otras joglarías.

La siguiente obra de Moncho Azuaga es la colección de relatos *Arto Cultural y otras joglarías...*, publicada en 1989[587]. Una parte de los cuentos se inserta dentro de la línea del realismo mágico, mientras que otra alude más a asuntos políticos o sociales del Paraguay, con un tipo de escritura oralizada semejante a la de algunos pasajes de *Rasmudel*, que tampoco abandona la prosa experimental, aunque no de forma tan extrema como en ésta. En algunos de ellos se observa la influencia de García Márquez y de Roa Bastos, especialmente perceptible al contemplar la forma de transmisión del mundo mítico de personajes del pueblo, aunque Moncho Azuaga pretende solamente revivir el inconsciente colectivo a través de los cantos de un "cantor de coplas", como bien manifiestan Guido

Rodríguez Alcalá y María Elena Villagra[588]. Valga como ejemplo del estilo del autor el relato titulado *Curuzu angelito, yasy rendague, Rudecindo caso cue*, donde la lengua guaraní se introduce en el discurso rompiendo la linealidad de la lectura. La oralidad es la principal característica de este relato, que recupera las formas narrativas del caso de la tradición oral paraguaya y lo introduce en la literatura con técnicas narrativas actualizadas. Moncho Azuaga rescata la figura folklórica del cuentacuentos, que llega a creerse sus propias invenciones ficticias, y acaba muriendo borracho y comido su cadáver por las hormigas. Además, la narración recoge algunos mitos populares del pueblo paraguayo, como San Lamuerte, la Madre del Arco Iris y el recuerdo de la tierra sin mal de los antiguos guaraníes. De esta forma, la narración ofrece una evocación de la mentalidad profunda del pueblo paraguayo para transcribir con exactitud la referencia de lo real convertido en símbolo de la identidad.

Pero si Moncho Azuaga posee un peculiar estilo personal, sus cuentos se caracterizan por la variedad de argumentos, aunque persevere siempre en el tema recurrente de la transformación formal del pasado paraguayo, ya la dictadura, ya los tópicos del discurso tradicional. Su prosa continua oralizada rompe con la fantasía mítica del tono narrativo del cuento paraguayo tradicional, sobre todo en los momentos donde irrumpe lo mágico-fantástico y en la hiperbolización de las escenas. La intertextualidad alterada, el empleo de versos y frases tomadas de otros autores y transformadas por Azuaga, se

[587]Moncho AZUAGA: *Arto cultural y otras juglarías...* Asunción, Arte Nuevo, 1989.

convierte en uno de los métodos que utiliza para cuestionar la realidad en que se halla inmerso, por asfixiante y caduca, y transformarlas en creencias individuales bien aprehendidas. El autor propone en el fondo construir sobre lo existente un mundo más sincero y justo. El dolor de los personajes procede de la realidad, por lo que han de luchar contra sus fantasmas, que generalmente surgen desde ese pasado tan irreal y cruel.

Fin de semana, señor Adán es de tema fantástico. La realidad se desvanece para el personaje cuando se ve sumergido en constantes visiones de un monstruo informe. Ese monstruo son las convenciones sociales que maldice el protagonista, especialmente las familiares, y el suicidio es la única salvación. Como se observa es un cuento muy cortazariano, donde algunos fragmentos recuerdan a **Casa tomada** del autor argentino. De la misma forma, lo onírico y fantasmal se va apoderando del cuento **Noche de reyes**, donde el final queda abierto y ambiguo.

Esta fantasía donde lo irreal entra en el plano de la realidad, también caracteriza a algunos cuentos donde Azuaga critica deliberada y alegóricamente la ideología heredada del pasado. Es el caso de **Roberto, Robertico, dónde estás?**, en el que el protagonista Roberto dialoga directamente con la estatua de Juan Emiliano O'Leary, quien le responde con los mensajes más tópicos de su nacionalismo integral ("la Patria necesita a sus hijos"), lo que pone en cuestión la retórica grandilocuente y patrioterista de los intelectuales paraguayos del pasado, y que ha seguido siendo válida para la sociedad hasta hoy en día. Azuaga aprovecha el cuento también para criticar algunas

[588]Guido RODRÍGUEZ ALCALÁ / María Elena VILLAGRA: *Narrativa paraguaya (1980-1990)*. Asunción, Editorial Don Bosco, 1992, p. 10.

ideologías actuales, como el feminismo que se contradice, cuando una muchacha que participa en un movimiento de liberación de la mujer entra en el almacén más importante de Asunción a comprar en una oferta de maquillajes. El cuento finaliza con el descubrimiento de que quien conversaba con la estatua de O'Leary era un drogadicto. Así, los cuentos fantásticos de Azuaga suelen presentar personajes que se salen de la "normalidad" social para cuestionar la realidad paraguaya.

La crítica social con recursos simbólicos, forma de literatura del exilio interior, es otra característica de la prosa de Azuaga. En **Juego de niños** los pasatiempos de infancia reproducen la prevalencia de una ley y un orden instituidos sobre cualquier interés de la comunidad. Así, el realismo mágico pervive en algunos cuentos, especialmente en **Ñacurutu yapucue...**, donde un niño sietemesino nace con dos cabezas. Duendes y milagros son motivos que hacen discurrir al argumento por los caminos del relato del mundo profundo paraguayo, sobre todo el del mundo rural, como en **La apuesta**. En este relato se mezcla el pensamiento religioso con la personificación de arcángeles y figuras de la tradición católica del Paraguay ancestral con momentos maravillosos de conjunción de lo real y de lo fantástico.

Moncho Azuaga es más realista en los cuentos de denuncia de la violencia política y de la dictadura. Es el caso de **Afuera el cielo está azul, muy azul...**, un testimonio de la tortura sobre los inocentes, donde se ridiculiza la violencia que la policía practica con un ciudadano, que por confusión ha gritado la palabra "mierda" mientras pasaba el presidente

cuando intentaba saltar para verlo. Aunque el personaje es un escéptico de la política, la dimensión represiva del régimen dictatorial es desmesurada. **Los extraños y cotidianos milagros de Marcial...** presenta un discurso monologado en segunda persona, en el que el narrador se desdobla para reproducir la ridiculez e insignificancia del militar violento. Ofrecen un fuerte contenido político como denuncia de la represión dictatorial **Whisky con hielo y luz negra y música** y **Delación**.

Si hay un cuento memorable y que merece ocupar un lugar destacado dentro de la narrativa paraguaya actual es el que da título a la obra, **Arto Cultural**. Los cuatro capítulos y el epílogo que lo conforman tienen la extensión de una novela corta. El tema es la ridiculización de los ambientes culturales paraguayos, carentes de riqueza intelectual y ricos en valores de relaciones sociales. En este cuento, la escritura rebelde de Moncho Azuaga alcanza momentos de brillantez, especialmente en la transformación de frases y versos de la tradición literaria y la presentación de actitudes superficiales de quien por el simple hecho de participar en un acto (o arto, entendido como plantas espinosas que forman un seto, o con la letra inicial *h* omitida, la sensación que provoca), cree que es una persona acariciada por las musas de la literatura. El relato comienza con unas estrofas donde el autor aprovecha el verso de Garcilaso de la Vega con su peculiar sentido contracultural:

> Oh dulces prendas por mí (sic) mal narradas
> para memoria y ejemplo de venideros
> tiempos, y escarnio y burla de corrillos
> de frailes, censores, cortesanos, pillos
> de letra ancha de segundos y primeros

Academos, y gozo de bandas y majadas
alegría de truhanes taberneros.[589]

De la misma forma actúa posteriormente con frases tópicas de la tradición poética paraguaya, como el verso de Manuel Ortiz Guerrero de la guarania *India* del músico José Asunción Flores, "sobre sus espaldas india, bella mezcla de Diosa y pantera, doncella desnuda...". Pero después de la introducción en verso, el peculiar estilo oralizado de Moncho Azuaga se vislumbra desde los primeros párrafos en prosa:

INTERVIU

ENTREVISTA DOMINICAL INTERVIU CARA A CARETAS Y DOLORES DE PIERNAS TETE A TETE, y/o veinte y cinco horas en la vida de los famosos, entrando a su cuarto después del desnudo o más allá del disfraz, saltando las ventanas del entrevistado, durmiendo contigo, intimidades para la reportera exclusiva, lo imprevisto, la nota escandalosa y todo aquello que usted quiere saber de Wellington Pérez, el campeonísimo o la política a puertas cerradas, o matando las mañanitas del Señor Ministro, las excelencias de un pecado de juventud sin tapujos o con las patas abiertas de Cintia para vos, secreteando entre ellas, y al oído, después de la cena con, eructos íntimos de John Le Parté, a viva voz, y tú que opinas, PARTICIPACIÓN DEMOCRÁTICA de sesenta líneas y epígrafe para una foto de la modelo en la piscina, o colocando al escritor detrás de los volúmenes rojos y amarillos lucen para la foto en colores o anotar las contradicciones a TRES COLUMNAS y decirle siempre algunos comentarios hasta acostarte con ella y escribir en sueños el DISCRETISSIMA en el Parke Exclusivo de San Ber, y tapa de revista, con página central, caricaturas y fotos serias, el perfil, las nalgas, la bombachita con encajes y poniendo la boca así, y mostrar al preocupado dirigente político denunciar SIEMPRE LOS ATROPELLOS del caviar y el champañ (sic) en la recepción que V.E. ofreció al ganador del Concurso Literario auspiciado por los cigarrillos juventud, auténtico espíritu

[589] *Arto cultural y otras juglarías* p. 167.

> creador, y apenas morfar el sangüichito de mierda y andá hace la entrevista y no pierdas tiempo para nada que hay que cerrar la página y el trabajo es así mi hija, y ya te marqué fotógrafo y[590]

Desde el principio Azuaga está poniendo en relieve que la frivolidad caracteriza el mundo de la información periodística y, posteriormente, lo hace con el de la literatura, sobre todo la que sobrevive del premio literario convocado por algún organismo político o marca comercial. Con el afán corrosivo que también caracteriza a Jorge Canese, revela algunas costumbres del mundo de la literatura paraguaya que poco tienen que ver con el mundo de la escritura porque pertenecen al universo social de las apariciones en público para destacar ante los compatriotas. La narración ahonda en la llaga de lo social en la literatura paraguaya, que se ha ido llenando de versos mediocres y de tópicos a lo largo de su historia como el de "mármoles augustos de la patria" tan empleado en la poesía nacionalista del país. La feroz crítica sarcástica de Azuaga llega hasta extremos hiperbólicos, una de las características de su estilo, cuando cita que un escritor aboga por la nacionalización de la literatura. También ironiza sobre la existencia de muchas asociaciones de escritores ("Secretaría n° 1 del Primer Círculo Literario Bilingüe"), donde se reúne un grupo de mujeres distinguidas que se rinden homenaje unas a otras recitándose poemas de Rubén Darío; crítica escondida de las actividades del *Taller Cuento Breve*, y que preside un doctor poeta nacional que defiende la importancia de los cenáculos literarios para el desarrollo de la cultura nacional. En estas escenas es donde se observa el carácter satírico de la

---

[590] *Íbid.*, p. 168.

prosa de Azuaga; en la ridiculización de la vida social del mundo de la literatura, y en la crítica del asociacionismo literario, porque sólo favorece la aristocratización de la cultura.

En este relato hay una deliberada ridiculización crítica del mundo de las reuniones y congresos literarios que se ve acompañada de un lenguaje vertido de sarcasmo. Azuaga parodia con escritura de vanguardia la falsa innovación que sigue los cánones del mundo literario tradicional y del escritor de escasa formación que sólo aspira a la notoriedad social:

> Y la idea genial para la transcendente reunión cultural a la que asistió lo más granado de las letras paraguayas. La idea exótica, loquísima, rompería con las aburridas presentaciones tradicionales. Ella, la vanguardista, les mostraría a esos jóvenes amorfos, el ingenio, el talento, la exquisita sensibilidad de la escritora, a quien se la ve en la gráfica de la derecha, brindando con el conocidísimo escritor internacional autor del Tratado de Estética y del Nacimiento de Venus en el Lago Ypacaraí, famosísimos sonetos. Ella, la vanguardista, excelsa escritora que nos sorprende una vez más con giros lingüísticos y sintagmas que expresan la concreta unidad raigal de su pluma al enunciar connotativamente el ser poeticus latente en la atmósfera de este mágico país.[591]

La intención del personaje de la poetisa es demostrar que es más original que otros escritores y que ha mantenido veladas con literatos importantes. El mundo de los talleres, recordando que Azuaga pertenecía en esta época al Taller Manuel Ortiz Guerrero, es el más ridiculizado, especialmente los que siguen con rigor el clasicismo. A los poetas oficiales les gusta Rubén Darío, el modernismo de hace un siglo, sin preocuparse de pretender hacer evolucionar a la poesía paraguaya. En algunas

páginas del relato aparecen reproducciones de invitaciones a actos de presentación de libros y a reuniones culturales, donde el denominador común de todos ellos es el vino de honor o el canapé, e incluso irónicamente se sugiere llevar cubiertos al acto, valiéndose del mismo lenguaje hiperbólico susodicho ("la lingüística comparativa en manducar croquetas"). Las autoridades patrocinadoras son tratadas como simples cómplices de este tipo de actos, donde importa poco la literatura, en un mundo donde incluso hay autores que han ganado un concurso con un sólo relato escrito hace veintiséis años, aunque aseveran que han seguido escribiendo muchas obras pero que no las ha dado al público por miedo a no salir premiadas en un concurso. Así, academias, congresos, talleres literarios, recepciones políticas, fiestas, y las mismas obras se convierten en el objeto de la crítica de Azuaga.

Pero también pone en cuestión la idea de la cultura al servicio de la lucha revolucionaria, parodiando la más famosa frase de Goebbels en la que invierte los términos ("cuando escucho la palabra revólver quito mi diccionario"). El discurso de "ser revolucionario o no ser nada" queda tan ridículo como los anteriores. Así, el narrador denuncia por medio de las palabras del escritor de prestigio, situado ya en el mundo de las letras, cómo el exilio se ha convertido en un negocio para algunos autores, con la crítica a los grandes beneficiados de los tópicos que se vierten sobre la situación de Latinoamérica. Ello es un obvio ataque a Roa Bastos y a la política de mitificación de su persona llevada a cabo desde los estamentos culturales paraguayos. Estos escritores tratan siempre de

[591] Íbid., p. 178.

aleccionar a los más jóvenes, cuando en la narración se está dudando de la integridad de su conducta. En el siguiente párrafo se observa la denuncia alegórica del autoendiosamiento del escritor que adquiere fama, y que por ello obstruye alcanzar un lugar para los más jóvenes:

> no existe literatura nacional, y me ratifico en las declaraciones de hace veinte años, macana es lo que se publica ahora, macana, nosotros ya hicimos todo en aquel tiempo en que no nos daban ni la hora, y ustedes, pendejos, quieren hacerse los patoteros, porque eso es lo que son esta partida de mediocres, patoteros culturales, y qué novelista me dice? si ése tira un pedito allá y aquí los periódicos anuncian como flor de acontecimiento, estamos de acuerdo que lo único que hace es mercar con el exilio, existe una gran conspiración de la izquierda mundial para crear a los ídolos que conviene a los intereses de Moscú, la aplicación de una metodología científica en el análisis de los textos de estos escritos epigonales de lo propuesto originalmente por Joyce, por ejemplo o en América por este destacadísimo escritor a quien ustedes de seguro no oyeron ni siquiera nombrar Guimaraes Rosa, digo que, el boom mentado es una alianza de los regímenes de izquierda para enfrentar a las clases sociales, mire usted, si en qué obra no se da la dialéctica de la lucha de clases o la manipulación subliminal de la mente del lector a través de pinturas, descripciones y diálogos que traen sobre el tapete la tortura, la opresión, la marginación económica y la solapada propaganda de estructuras marxistas a través de rebeliones de campesinos, y esto ha hecho que nosotros los auténticos escritores nos hayamos apartado y sufrido el silencio de estas grandes editoriales, por no haber pactado con la izquierda internacional, bien lo ha denunciado Marito, y es evidente que Gabo, me lo ha dicho personalmente una noche en París, se tomó una curda bárbara y estaba vomitando tendido en mis brazos y me confesó que estaba realmente amargado, desilusionado de la utilización de su nombre, de su figura, que tenía que hacer de payaso para los zurdos, para los rojos, pero que no podía decir nada, pero que confiaba en que yo, admiraba mi

> estilo y mi postura valiente en defensa del escritor, recogiera ese testimonio y ustedes jóvenes tienen que estas cosas conocerlas bien para no dejarse usar, porque van a encontrar, yo estoy de vuelta, y aquí el claqué es total, muchachos, no se dejen encandilar.[592]

En el fondo del relato, lo que critica Azuaga es la censura del pensamiento del paraguayo durante la dictadura, pero también la complicidad en esta labor de quien aparentemente cree que está trabajando por la cultura, cuando lo único que intenta y consigue es lograr el beneficio personal. En el fondo, el autor aboga por el trabajo silencioso, revolucionario en la escritura, para adentrarse en la búsqueda de nuevas formas de expresión. Dentro de su estilo oralizado, también vislumbramos personajes difusos, apenas existentes, pero que disertan continuamente. No hay espacios concretos, sólo el que se crea el lector, ni tiempos definidos, porque Azuaga reclama un status peculiar de la literatura que la aleje de toda connotación de relación pública y de realismo. **Arto Cultural** es el relato de la ridiculización del mundo de la literatura paraguaya, consciente de su insignificancia para el resto de la humanidad, pero defiende la eliminación de viejos moldes que la han conducido a su desconocimiento, para redimir errores del pasado que subsisten y a mayor escala en el presente.

Celda 12.

Lo más destacado de la narrativa de Azuaga es su única novela publicada, *Celda 12*. Se trata de la primera novela publicada sobre Stroessner y su dictadura después de su caída. Ha escrito otra novela sobre la figura del dictador pero no la ha publicado aún por temor a haber destilado demasiado odio que

---

[592] *Íbid*., pp. 201-202.

convierta a la novela en tópica y demagógica. Sin embargo, *Celda 12* es una novela perfectamente estructurada y con una orientación de la temática estrictamente literaria, alejada de cualquier intención sectaria en la orientación política. Ello no obsta para que su tono sea combativo y para que Azuaga pretenda representar la brutalidad del régimen y lo nefasto que fue para los paraguayos.

Moncho Azuaga escribió la novela antes de la caída de Stroessner y del fin de la dictadura, con excepción de un capítulo sobre el golpe de estado que incluía noticias extraídas de los periódicos sobre el suceso y sobre los desaparecidos durante la dictadura y la conversación en el avión que conduce al dictador al exilio, que añadió posteriormente. No se pudo publicar antes de 1991 por la restricción económica a que se ven sometidos los escritores paraguayos; la negativa de las editoriales a publicar sin la aportación económica del autor a que hemos hecho alusión. Y también por factores políticos: nadie quería arriesgarse a editar una obra de este tipo cuando la llegada de la democracia y de las libertades públicas era un enigma.

Cuando comenzó a escribir la novela, Azuaga intentaba transcribir sus recuerdos del caso real de un profesor que entregó su pluma al servicio del dictador a cambio de mayor gloria y beneficios materiales. La inspiración en la realidad le hacía escribir para olvidar el dolor que representaba la represión. Azuaga dio a la obra su sentido final siguiendo lo presuntamente escrito: arrancar de la memoria colectiva la era y el nombre de Stroessner. La "Celda 12", nombre real de la celda donde estuvo preso el profesor, es una metáfora del

Paraguay de la dictadura, como bien sugiere el autor en el epígrafe del comienzo de la obra[593]. Pero también de la dificultad que el paraguayo tenía para entrar en la realidad de lo que estaba ocurriendo, y el mismo Azuaga escribió la obra para evadirse de la situación política existente. Por estas razones, el realismo duro tiene sentido social: la comunidad paraguaya ha de enfrentarse a los fantasmas del pasado, reconocerlos y superarlos, porque el miedo y el sometimiento siguen en la mentalidad de las gentes al haber devastado la historia oculta su personalidad.

En el prólogo de la edición, el poeta Rudi Torga comenta que en la vida del paraguayo existen tres opciones: ser un preso, haber sido preso o ser el próximo preso[594]. El mensaje de la obra trata de reflejar esta situación, y de concienciar al lector para que la supere. El miedo se convierte en el sentimiento que combate Moncho Azuaga, porque en él contempla la causa de la rémora de llegada de la libertad al país. Este miedo es el que por extensión tiene el profesor protagonista de *Celda 12*. La tortura física es menor que la tortura moral que el pánico produce en los personajes, porque los fantasmas del pasado suelen generar más terror que los vivos.

Los protagonistas de la novela son el dictador y su víctima, el profesor; el verdugo y su victimario. Ambas personalidades antagónicas son dos realidades del Paraguay: el militar sustentado por el capital nacional y aliado al

---

[593] ”América Latina
era un gran campo de concentración.
Paraguay, una de sus cárceles más terribles.
Mas, el infierno de los justos se llamaba...
CELDA 12.
Del autor. Moncho AZUAGA: *Celda 12*. Asunción, Editorial Ñandereko, 1991, p.

internacional; y el profesor que solamente quiere ser él mismo y convivir en la práctica de la igualdad. La tortura hace que el profesor sea quien tiene que testimoniar la grandeza de la figura de quien lo tortura porque le encarga escribir su historia, algo que resulta imposible porque la inspiración es libre y no puede quedar encarcelada. Entonces se plantea la lucha entre la escritura servil y la escritura libre como dilema que el profesor se ve incapaz de resolver, lo que esconde un trasfondo del mundo de los escritores paraguayos, donde algunos se situaron al lado del dictador mientras otros fueron opositores. La tortura que sufre día a día en la celda doce es símbolo de la tortura generalizada que sufrió el país durante la dictadura, un país que oscilaba entre la alabanza al líder y la impugnación de sus actos, especialmente durante los últimos años. Con estas ideas, podemos definir a *Celda 12* como novela de la desmitificación de la dictadura de Stroessner; de la violencia institucionalizada y extendida a todos los ámbitos del país, y como en *Yo el Supremo* de Augusto Roa Bastos, una reflexión sobre el poder despótico, sobre la imposibilidad del absolutismo. La actitud dialógica del narrador se estructura alrededor de la confrontación entre YO / EL, antítesis del protagonista histórico y del personaje que se encarga de ofrecer al futuro la descripción de su época.

El dictador intenta que el profesor escriba su historia íntegramente dictada por él mismo, para que la posteridad no le castigue. El profesor, a su vez, acepta finalmente por imperio de la tortura ser el escritor de la dictadura. El dictador, como el Supremo de Roa Bastos, intenta perdurar más allá del

[594]Rudi TORGA: Prólogo de *Íbid.*, p. 5.

límite cronológico de su permanencia en el poder gracias a la ficción de la literatura y como sutil forma de presentación ante la ciudadanía en la posterioridad y vengarse del odio popular presente.

La influencia de Roa Bastos se percibe en la fragmentación dialógica del discurso, en el aprovechamiento de sucesos históricos que Roa episodia en algunas de sus obras, como el tren que descarrila en Sapukai de *Hijo de Hombre*, las referencias al esclavo del Supremo, el secretario del dictador se llama Patiño como el de Gaspar Rodríguez de Francia, y el propio discurso de algunos anónimos personajes que se asemeja al del cronista popular Macario de *Hijo de Hombre*. Hay incluso una alusión al exilio del escritor y a los nombres de tiranosaurio y de dinosaurio que Roa dedicó al dictador Stroessner. Sin embargo, estas influencias son mínimas si observamos cómo Azuaga ha fragmentado el discurso. Las referencias a la historia paraguaya se extienden a épocas anteriores, como en las obras de Roa anteriores a 1991, la fecha de publicación de *Celda 12*; incluyen alusiones a los comuneros Molas y Antequera, o las máximas de mayo de la Independencia, a la colonia y al gobierno de Irala, las del mariscal López y la Guerra Grande, en las que ironiza sobre el uso propagandístico de su figura que santificó el régimen, a la Guerra del Chaco, a las buenas relaciones del régimen con la dictadura boliviana de Meza, o las de episodios de los inestables años anteriores al ascenso de Stroessner al poder. Pero si en el Roa anterior a 1991 no hay referencias obvias a la relación entre Stroessner y la historia paraguaya, en *Celda 12* son constantes. La sombra del dictador está presente, y de

su transfiguración en la palabra surge el discurso fragmentado, porque en la palabra se esconde el miedo. En párrafos como el siguiente la reflexión sobre la historia paraguaya revela la irracionalidad de la interpretación que se le ha dado tradicionalmente:

> (anotación marginal: López también lloró cuando ordenó la muerte de su hermano. Pero más allá del dolor personal. Más allá de parentescos, de amistades, de vínculos biológicos o sentimentales se alza la alta estrella del deber. Habrá sido difícil para López ordenar la muerte de su familia. Los comunistas también denuncian a su propio padre. En Moscú se levanta una estatua al niño que denunció a su padre. El Niño Héroe, López.
>
> La Patria es una diosa. Dios, Patria, Hogar.
>
> ¿Cuál es el momento de confusión del Estado, con el Príncipe?
>
> Voz de la Esfinge: Indique; cuándo el Soberano es el Gobernante Distinga con clara lógica la fusión de los actos de gobierno y de los actos para el gobierno. Nada de Rousseau-Sólo mi experiencia.
>
> Profesor, anote. Debe figurar en el libro mi carta astral. Ud. leerá allí, en las estrellas, mi gobierno).[595]

Sin embargo, el profesor solamente está dispuesto a escribir conforme le dicta su conciencia. Trata de disimular su escritura fingida de encargo, pero le resulta imposible porque las voces polifónicas de la colectividad, con las diversas lecturas de la realidad del país, se entremezclan con su propio discurso. La vida del dictador acaba resultando superada por la escritura, la encargada de finiquitarlo. De esta forma, Moncho Azuaga reivindica el poder de la escritura como forma de rebeldía frente al orden socio-político establecido; como forma de reconstruir una realidad falsificada por los intereses del poder.

---

[595] Íbid., p. 144.

El miedo está presente en el profesor a lo largo de toda la obra. Sin embargo su escritura vence ese miedo a la tortura que permanece en el inconsciente del narrador. El terror del Estado no puede con la conciencia individual, aunque trate de someterla. El pavor provoca en cambio que la Celda 12 se transmute en la imaginación del profesor en el vientre de la ballena, donde el escritor, Jonás, descifra las interioridades enigmáticas de la oscuridad de los métodos que emplea el poder contra sus súbditos: la tortura y la crueldad. Azuaga aprovecha el mito bíblico de Jonás como símbolo del encarcelamiento de la memoria, que solamente puede escapar del enclaustramiento si la ballena fenece. El Profesor vuela en la ballena-avión que le permite escapar de la realidad oficial del país.

El discurso en sí también funciona como símbolo. El dictador sobrevive por medio de las palabras en forma de consignas, que se repiten continuamente como dogmas de verdad y que únicamente son paradigmas de la mentira, al modo de las consignas del Gran Hermano de George Orwell. La palabra se convierte en el sostén de la dictadura, pero ante ello el profesor se rebela con sus palabras que simbolizan ideas, de la misma forma que el dictador sabe que dominando las del profesor garantiza su poder. Así, los dos tipos de discurso se enfrentan entre sí, de la misma forma que la historia inventada con cinismo es el polo opuesto de la historia real que va desmenuzando la narración del profesor. Este discurso lineal de la novela crea una dialéctica porque aúna diferentes voces que dan una dimensión plural y libre a la historia, consigue vencer a la retórica del poder, y la pretensión de éste de manipular

la palabra acaba convirtiéndose en una demostración de acusación contra ella misma.

Para lograr una dimensión real de la pluralidad de discursos procedentes de diversos tipos de personaje, Moncho Azuaga ajusta su texto al lenguaje cotidiano paraguayo, consumando la expresión de la diglosia paraguaya. El lenguaje se respira en una total libertad, símbolo de apertura contra la rigidez del discurso dictado y se mezclan las expresiones en guaraní con el castellano de la narración, que reproducen con habilidad el tono picaresco del guaraní criollizado, jugando con los campos semánticos de las expresiones. De esta forma, Azuaga logra que su discurso ofrezca impresión de espontaneidad y que el dramatismo de algunas escenas se ajuste al de la realidad perceptible.

El experimentalismo de la novela resulta necesario porque la desmitificación de la figura de Stroessner exige una fabulación que no se ajuste a la trama convencional, ni a la construcción tradicional de los personajes, y el lenguaje debe prescindir de descripciones, para centrarse en un discurso libre donde la instrospección psicológica se adecue el desdoblamiento del pensamiento del personaje del profesor. Moncho Azuaga equipara, como Roa Bastos en *Yo el Supremo*, los dos sentidos del poder: el del dictador y el del escritor; el poder de la manipulación de la palabra con el de la constatación notarial de los acontecimientos históricos para demostrar la relatividad del discurso del poder. Sin embargo, en *Yo el Supremo* la escritura sacraliza y desmitifica a la vez, como cuando el Supremo le dice a su amanuense que cuando le dicta las palabras tienen un sentido y cuando las escribe otro

distinto. En la obra de Moncho Azuaga la palabra, oral o escrita, es una forma de desmitificar solamente y sirve para desacralizar el discurso oficial manipulado, expuesto fehacientemente por el narrador como doble juego entre la ficción y la realidad. También se observan los intentos experimentales en recursos como los siguientes: la numeración de algunos diálogos, la repetición vocálica, la inclusión de discursos reales del dictador y la reproducción de fragmentos de periódicos en los que se denuncian desapariciones de opositores al régimen, las transgresiones de la ortografía, la ruptura de líneas, la inclusión de poemas en la narración (el capítulo segundo tiene forma poética), incluso algunos escritos a mano como el dedicado al *pyrague*, la aparición de registros en diferentes lenguas, la fragmentación del discurso y la pluralidad de voces que dan sensación de perspectivismo a la novela.

Mientras en su obra Roa Bastos impugnaba la historia porque también es ficción narrada y en ella es imposible la objetividad que se le atribuye regularmente, en *Celda 12* se da por supuesto de antemano que la historia está falseada; hay dificultad de conocer la historia real de un pueblo, de ahí que el dictador intente crear una historia a su gusto para desmentir la real. La historia que le gustaría escribir sobre sí mismo se contradice con ella misma, porque su interpretación es irracional, y la dictadura es un régimen político absurdo. De esta forma, el historiador combate los tópicos de la manipulada historia paraguaya, como la de Barco de Centenera sobre la tierra paraguaya como paraíso de Mahoma o la tierra sin mal de los guaraníes, porque la historia en realidad ha

revelado que en el país hay muchos males incrustados en el inconsciente colectivo. La dialéctica que Moncho Azuaga expone supera la discusión sobre el poder de la escritura para centrarse en la impugnación de la escritura del poder. No hay un compilador que haga acopio de todo tipo de testimonios que desmitifiquen la historia ya escrita, sino un enfrentamiento antagónico de dos tipos de lenguaje como representación de una misma realidad, que por otra parte resulta inalterable para el consciente y el inconsciente del profesor. Azuaga no intenta convertir su lenguaje en real, sino impugnar lo más representativo de la dictadura: la utilización de la palabra para falsear la realidad.

El autor reproduce al principio una cita de Julio Cortázar que testifica la brutalidad de las dictaduras latinoamericanas y que aboga por la necesidad de que los escritores ayuden a eliminarlas con sus compromisos firmes. Azuaga hace suyas estas palabras y manifiesta sus intenciones en el momento de escribir la obra. Al comienzo de la novela testifica que no es necesario un conocimiento completo de todos los casos, ni de todas las actitudes de comportamiento del dictador para conocerlo; simplemente es suficiente con unos cuantos ejemplos que ilustren el miedo que se le tenía para refrendar su brutalidad. Esta suerte de prólogo de la obra resume la definición personal de Stroessner: manipulador de la Historia y de la realidad, torturador, represor, mujeriego, sobre todo promiscuo con las jovencitas, obseso con los personajes más crueles de la historia, como Rasputín, y organizador de bacanales y orgías, bebedor de caña, entre otros epítetos. El dictador institucionaliza la corrupción y el latrocinio generalizado, la

venganza, la violencia y el manejo de la propaganda oficial, que alcanza los límites del absurdo. En este sentido, el narrador descubre, con ironía, que mientras la policía practicaba torturas, la prensa publicaba suplementos especiales sobre las glorias futbolísticas de los equipos de fútbol paraguayos cuando se enfrentaban a otros extranjeros, la participación de tenistas en torneos internacionales de relieve, o los esperpénticos episodios de las elecciones de *Miss Paraguay*. Todo lo que se opone al dictador es para él comunismo, y él, como ferviente defensor de los valores de occidente, tiene una justificación para reprimir a los opositores. Pero bajo el número carcelario se esconde siempre una persona concreta con nombre y apellidos. El rechazo del dictador a las organizaciones de derechos humanos es parte de su lucha. Al mismo tiempo, el autor da rienda suelta con una escritura casi automática a la cantidad de apodos que tuvo, entre los que destaca el del tiranosaurio roabastiano. El comienzo es dialógico porque le permite a Moncho Azuaga reflexionar acerca de la pérdida de dignidad del pueblo paraguayo durante la dictadura y la imposibilidad de caracterizar la época de Stroessner en la ficción literaria sin caer en el subjetivismo, que conlleva deseo de venganza en su persona; de asesinar literariamente al dictador con la palabra.

Las resonancias freudianas subyacen en el discurso. El dictador es el macho que con su bastón, la serpiente freudiana, penetra a la ciudadanía, que ejerce un papel pasivo ante el hecho. De esta forma, Azuaga reproduce la antítesis entre lo activo, propio de lo masculino, y de lo pasivo, característica de lo femenino, y el poder absoluto queda como violación de la

colectividad. Esta concepción subyace en la mentalidad de los ciudadanos, incapaces por la pasividad freudiana de acabar con quien los somete.

La ironía se convierte en instrumento de caracterización de la época en la novela. El primer capítulo comienza con un epígrafe del juramento del Presidente de la República en el momento de tomar posesión de su cargo. En ella se observa el principal reproche de Azuaga al dictador: el juramento expresa que Dios y la Patria han de demandar el incumplimiento de respetar la Constitución de la República. Y Moncho Azuaga trata de demandar ese incumplimiento a lo largo de la novela. A continuación se establece el primer diálogo textual entre el dictador y el profesor. El dictador pretende impugnar su desgraciada infancia, real como el profesor ha escrito. El narrador va exponiendo casos reales para ilustrar la verdadera historia y el carácter de Stroessner. La mejor definición que se desprende de los testimonios que recoge Azuaga es la de torturador. Su promiscuidad sexual es fruto de su senectud, lo mismo que la de algunos personajes que cortejaban al dictador, y permite que el país se llene de torturadores y de espías, de los que él es el único responsable de su existencia. Por otra parte, desmiente la afirmación de que Stroessner practicó en algunos momentos del régimen una política social, porque las expropiaciones de tierras para entregar a los campesinos que llevó a cabo eran puramente simbólicas: la oligarquía feudal del campo paraguayo seguía teniendo la propiedad efectiva, porque seguían acopiando los productos recogidos y continuaban con la propiedad de las semillas para plantar. Azuaga ironiza

sobre estas entregas de lotes de tierras a los campesinos, porque para el dictador el Paraguay no podía parecerse a Cuba.

El progreso económico de la nación que se atribuye al régimen de Stroessner es un producto de la propaganda oficial más que de la realidad. Para el aparato oficial del régimen, los gobiernos del pasado solamente trajeron desgracias, atraso, luto y miseria. Sin embargo, el discurso de la dictadura revela que algunas calles del país están asfaltadas, hay lujosos automóviles y motocicletas de última moda, lo que es autoatribuirse el país el título del Hong Kong de América Latina. Sin embargo, el progreso material no se ve acompañado de ningún progreso moral, tampoco llega a la mayor parte de los ciudadanos, y la violencia impide el progreso real del país. Además, la riqueza sólo es el patrimonio de una minoría oligárquica. El discurso propagandístico de la dictadura se convierte así en "palabra-infierno"; en una tortura para la racionalidad. Y la tortura, como manifiesta el dictador, no es un simple castigo, sino un arma política.

Hemos comentado anteriormente que la celda doce se presenta como la ballena del personaje bíblico Jonás. Ésta no es la única referencia bíblica o de la religión cristiana. El profesor se dirige al dictador con la siguiente frase original de una oración católica, que demuestra el poder que tenía sobre la tierra, poder siempre temporal, como el de un sacerdote, aunque la deificación del dictador es la causa de que el profesor decida finalmente desmitificarlo:

-No soy digno, Señor, mas una palabra tuya bastará para salvarme.

-Serás salvo si sueñas. Cuando ya no tengas mi rostro en tus sueños estarás perdido, cuando ya no escribas mi nombre nadie podrá salvarte, porque está escrito que a mí, a Tu Señor, no tentarás.[596]

Algunos personajes se valen de estas frases hechas del Evangelio para expresarse, como la anónima mujer que le sugiere a la recién nombrada Miss Paraguay: "¡Y cuando estés en tu Reino acordate de tu amiga!" (p. 60), referencia intertextual a las palabras de Jesucristo en la cruz que dirige al ladrón arrepentido. Hay una alusión de responsabilidad directa en el mantenimiento del régimen a una gran parte de anónimos personajes de la alta sociedad paraguaya, que solamente deseaban el lucro personal o casarse con personas de lustre y cargo de relevancia, como el de embajador o agregado. El *pyrague*, el espía, vuelve a ser uno de los personajes del régimen de Stroessner más vituperados, como ya lo fue en obras como las de Santiago Dimas Aranda, José S. Villarejo y Guido Rodríguez Alcalá. Este comisario político, espía que delataba a la policía a cualquier opositor, fue el sostén más firme de la dictadura que permitió el régimen de terror colectivo entre la población. Azuaga ironiza con el lenguaje sobre esta figura política, a la que cita como SS, siglas de Seguro Servidor, cuando el lector observa en principio que hace referencia al servicio secreto del nazismo alemán.

Moncho Azuaga maneja con sutileza el dialogismo de la narración por medio de la utilización de diversos puntos de vista. El profesor dialoga consigo mismo empleando la primera y la segunda persona, en forma de diálogo mental referido, y son frecuentes los monólogos interiores narrativizados que expresan

[596] *Íbid*., p. 27.

el sufrimiento de los personajes. Generalmente, el narrador intenta distanciarse de la figura del dictador presentándolo de forma directa cuando introduce su discurso o en tercera persona cuando narra sucesos referentes a la evolución de sus actos.

Anteriormente hemos advertido que *Arto cultural* posee algunas influencias del realismo mágico de Gabriel García Márquez. El siguiente párrafo recuerda a la ascensión a los cielos de Remedios la Bella en *Cien años de soledad*. Pero es la imaginación del personaje la que eleva a Esmelda de los Milagros, el personaje de Azuaga, a la categoría de mito incrustado en la imaginación popular, porque la mujer ha pasado por ser una conocida torturada y asesinada en la prisión durante la dictadura, y antes de su ingreso en la cárcel tenía fama de payesera[597]:

> Esmelda de los Milagros - Marcial no sabía por qué Esmelda no tocaba el suelo con los pies. Un resplandor le rodeaba la cabeza y le había crecido otra vez la oreja y su sonrisa era de tupasy[598], con todos sus dientes, como perla de Francia, che yvoty[599], y se desprendía de ella fragancia pura de pacholí[600].

También aparecen caracterizados en la obra algunos torturadores del régimen de Stroessner que han pasado a la memoria colectiva, como el indio, "el torturador más cruel y asesino" y guardaespaldas del dictador, quien le preparaba las carnadas de muchachas adolescentes para su disfrute; o el considerado como sanguinario comisario Irrazábal. Pero a pesar de satisfacer todos sus caprichos y de lo aduladores que le rodean, el dictador no logra evitar la soledad. El mundo le

---

[597] Americanismo que significa *hechicera*, realizadora de "payés".
[598] *Virgen* en guaraní.
[599] *Mi flor* en guaraní.
[600] *Op. cit.*, p. 34.

acaba siendo esquivo y en el desenlace, pierde el poder. El profesor escribe la verdadera historia, no la que él quería, y no acepta finalmente el chantaje al que el dictador le somete: la libertad a cambio de escribir sus falsas glorias. Para completar su imagen del poder despótico, Azuaga incluye alusiones a la política colonialista estadounidense, a la que ve como determinante de la del Paraguay. El dictador, en su obsesión por descubrir comunistas en todos los ámbitos, opina que el Partido Demócrata de los Estados Unidos está infiltrado por los comunistas, y por ello perdieron su dominio en Cuba, Nicaragua y Vietnam. De esta forma resulta contradictoria la tan reclamada independencia real del Paraguay por el dictador con su sumisión y su servilismo a la cabeza del imperialismo.

El profesor se enfrenta, además, con una enigmática esfinge que habla mientras todos duermen. La esfinge le pide que se hunda en sus propios sueños, tome su monstruosa cabeza y se pierda en las fosas abisales de la memoria cuando se decida a interpretar la historia, como revela cuando aparece por primera vez:

> Más allá de las meras apariencias, de la anécdota huana, húndete en tus sueños, muerde el corazón de los hombres. Toma mi monstruosa cabeza y piérdete en los fosos abisales de la memoria. Busca el laberinto que te llevará a mis entrañas. Encuentra el paraje donde el sentido es una fruta podrida en el muladar cósmico. Encontrarás el viejo río de la Historia, pero vadéalo. Que no te tienten sus frescas aguas, sus remolinos engañosos. Pierde tu propio sendero. Huye de las razones, de los fundamentos lógicos. Más allá de mis alas, vuela. Encuentra esa puerta sin llaves ni goznes, allí te espera el árbol

> seco de la Ciencia. Grítame desde las estúpidas ramas del Conocimiento. Escucharás entonces, mi voz.[601]

La esfinge es la voz del propio dictador que se introduce progresivamente en la conciencia del profesor. El tirano es omnipresente y aparece en las conciencias de quienes luchan por esclarecer la realidad, por lo que la figuración en esfinge es la representación del miedo que se impuso en las conciencias individuales de los paraguayos. El miedo se manifiesta como guardián de la dictadura en la conciencia del profesor, quien elude escribir lo que desea la esfinge, la dueña absoluta del sueño y del alma de la gente; lo que le dicta. Por ello, el profesor muere en la celda doce, aunque quedan sus escritos como testimonio de la crueldad del poder. La esfinge es, como se revela en el penúltimo capítulo de la obra, la celda donde está recluido –celda que simbolizará el país–. El secreto de su encierro se corresponde con el sueño de la historia de Jonás encerrado en el vientre de la ballena; en el estómago de la dictadura. La esfinge, el espectro de la tiranía, la tan aludida "sombra del dictador" a que aluden los paraguayos hoy en día, es la dueña de la vida, de los éxitos y de los fracasos. Y para escribir la verdadera historia, el profesor es consciente de que debe romper la piel del monstruo, porque guarda en su interior la historia real del pueblo paraguayo, aunque ello le cueste la muerte en las celdas de tortura cuando la esfinge del dictador descubra que no está escribiendo lo que desea.

También hay referencias a las actitudes de algunas instituciones sociales durante los años de la dictadura.

---

[601] *Íbid.*, p. 65.

Mientras la iglesia oficial solía tener un comportamiento dubitativo, que acababa favoreciendo a los intereses políticos del régimen, de su interior surgían sacerdotes de base que concienciaban al pueblo y que transmitían una enseñanza religiosa contraria al dictador. El dictador habla de una radio "supuestamente católica", en referencia a Radio Charitas, propiedad de la iglesia paraguaya, en la que se podía escuchar música de protesta durante la dictadura, mientras que en las emisoras oficiales la música era de evasión.

En la novela aparecen alusiones a personalidades públicas, como Rubén Bareiro Saguier, de cuya biografía reproduce el episodio de la delación que padeció, que en la novela realiza el profesor, cuando se le acusó de comunista al haber ganado un premio literario en Cuba, lo que acabó llevándole al exilio. Esta alusión indirecta le sirve al narrador para reflexionar sobre la relación que mantuvieron los escritores afines al poder, que actuaron durante la dictadura como comisarios políticos que controlaban todo lo que producía el resto de escritores. Azuaga introduce la tan consabida expresión que utilizó la dictadura para nombrar a todos los escritores que la criticaron, la de "roedores de los sagrados mármoles de la patria", que emplearon autores como Mario Halley Mora, a quien se caracteriza como Arquímedes Bareiro, en sarcástica alusión a su escritor enemigo Rubén Bareiro. La reflexión sobre la literatura del país se extiende a otros aspectos como la dificultad de escribir en el país, incluso con referencias a que el clima caluroso del verano paraguayo impide que se creen obras como en París, donde es más cómodo escribir mientras cae la nieve.

El penúltimo capítulo narra la caída de la dictadura con la reproducción de despachos de diversas agencia de noticias en los que se cuenta pormenorizadamente el discurrir del golpe de Rodríguez. Con la caída el pueblo se libera y manifiesta su alegría y el Paraguay se encamina hacia la democracia. La simbólica Celda 12, el país, se abre definitivamente, a pesar de haber soportado tantos años de dictadura, con el lastre que ha dejado. Sin embargo, Azuaga alerta sobre la posibilidad de peligros de involución política cuando en el último capítulo incluye el testimonio de una voz anónima que advierte de que hay paraguayos que desean el regreso triunfante del dictador. En este testimonio se da cuenta de la incomodidad de los colorados después del golpe. Sin embargo, la narración culmina con la inclusión de unas voces anónimas que cantan la suerte de que se haya ido, enfatizando la alegría del fin de una era de terror.

El autor, de esta forma, deconstruye el discurso propagandístico que sostuvo a la dictadura de Stroessner en el poder durante treinta y cuatro años, y que pudo imponerse sobre las conciencias de los paraguayos. El lenguaje es un arma para el autor, y su uso corrupto puede engendrar monstruos que se instalan en el inconsciente colectivo, como la esfinge que representa el poder en la sombra que regula los actos de los ciudadanos. Así la obra gira alrededor de una antítesis y el discurso transmite un antagonismo: el oro para los amigos de la dictadura; y la plata de las balas para los enemigos. El profesor se encuentra entre ambos extremos dentro de la celda y bajo el poder de la esfinge. La tortura que le practican y que le lleva a la muerte no hace más que clarificar la propia

interior a que le somete la esfinge. Sin embargo, lo que escribe es testimonio de lo que es una época, por lo que merece ser recordado para que no se repitan eras de terror en el país. Azuaga recopila así, con la atmósfera enigmática y terrorífica que da una impresión de pesadilla sobrenatural, testimonios que demuestran lo que fue la era de Stroessner. El odio hacia el dictador es visible en algunos fragmentos aunque nunca sobrepasa los límites que impone una narración pretendidamente objetiva, y que ha declarado subjetiva desde que inicia cuestionando la verdad monoteísta de un discurso único y controlado. La venganza del escritor se produce por medio del lenguaje: de la figuración cuasi-onírica del discurso de la dictadura casi surrealista para romper la impunidad del veredicto que la historia ha de dar al personaje. Y la muerte de quien testimonia la existencia real de ese discurso a impugnarlo, el profesor, no hace más que justificar el poder del lenguaje, que asociado a la tortura, se convierte en el instrumento de una era de terror. Moncho Azuaga reproduce sin prejuicios una época, preocupándose además por crear un estilo propio, una estética que justifique el contenido de su novela, y, sobre todo, de desmitificar un tétrico pasado para que sirva de aviso en el futuro.

6.2.4. EMILIANO GONZÁLEZ SAFSTRAND: LA NOVELA PICARESCA POLÍTICA.

Después de la caída de la dictadura de Stroessner, la libertad de expresión que empiezan a disfrutar los escritores paraguayos les permite escribir sobre la situación política del país y sobre problemas concretos del nuevo régimen recién nacido. Como en todo fenómeno de transición a la democracia, algunos escritores descubren sus pensamientos ocultos por la censura y la represión en forma de cantos de denuncia. Es el caso de Emiliano González Safstrand, cronista político de prensa habitual, quien aprovecha la nueva situación política paraguaya para denunciar algunos sucesos y personajes: lo que no debe de ser la justicia y el servicio del político. González Safstrand escribe obras que abren un debate crítico sobre el futuro del sistema judicial y del político, para que las reformas eviten la repetición de errores del pasado en el futuro.

Emiliano González Safstrand no es un novelista demasiado hábil, aunque trate temas de interés y ofrezca una visión corrosiva del mundo político (incluyendo ejemplos extraídos de la realidad vivida en un relato ficticio). En él se repite la máxima del escritor político que fabula sobre la realidad vivida, para demostrar que lo que pretende criticar es verídico. No obstante, sus obras se presentan como novelas en la forma, pero el carácter moralizador que les imprime y la presencia de constantes digresiones y sentencias, hacen que se acerquen al género antiguo de los *exempla*. González Safstrand admite desde el inicio que son una sátira *sui generis*, donde la ironía penetra en la estructura argumental que pretende

criticar. En el subtítulo de *Memorias de un leguleyo en tiempos del oscurantismo*, su primera novela, la define expresamente como "novela (y no tanto)", de lo que se desprende que el autor se ha valido del género de la ficción para ironizar sobre la política nacional real, lo que no le permitiría el ensayo.

Memorias de un leguleyo en tiempos del oscurantismo (publicada en 1990) se trata de un retablo crítico inspirado en la estructura de la novela picaresca. Narra la autobiografía de un abogado que revela el fraude y la corrupción existente en la justicia paraguaya. El protagonista va incluyendo de forma lineal varios casos que describen este estado siguiendo la vida de un leguleyo, un nuevo pícaro que nace de las necesidades de las gentes. Los ejemplos de la vida del protagonista que narra González Safstrand están basados en experiencias personales y en otras de conocimiento público. Todas ellas ofrecen la visión caótica de un mundo judicial más próximo al absurdo que a una institución que ha de resolver los conflictos legales ciudadanos.

La situación del poder judicial es uno de los problemas del Paraguay de la transición a la democracia. La necesidad de reformar sus instituciones es urgente para que los ciudadanos comprueben que realmente se avanza hacia las libertades públicas. Por ello, González Safstrand denuncia el sistema judicial stronista, que se caracterizó por la arbitrariedad de los jueces a la hora de dictar sentencia, la prevaricación, la corrupción y el elevado coste, generado en la mayor parte de los casos por la cantidad de coimas que se han de repartir y por la avaricia de abogados y funcionarios, como un lastre que arrastra la joven democracia.

La forma de la obra demuestra la inspiración intencionada de González Safstrand en la novela picaresca española, según algunos autores el subgénero narrativo que permite retratar con mayor eficacia el estado actual de algunas instituciones públicas del país. Después de unos epígrafes casi filosóficos al inicio sobre el significado del concepto de verdad, el narrador intradiegético de la obra se dirige abiertamente al lector para plantearle la dificultad de hablar sobre un tema que interesa a la gente, lo que es proporcional al peligro al que se expone el autor. Además, advierte que asume todas las consecuencias de lo que va a narrar posteriormente, y que ello significa luchar contra el Estado, un ente abstracto que "ha procreado hijos celosos de guardar su imagen". La primera frase ya plantea la dificultad de escribir el libro -el comienzo se caracteriza por revelar un tono *shakespeareano*, *hamletiano*, "Escribir un libro: esa es la cuestión", y a continuación el discurso va constriñendo la dificultad general de la escritura para centrarse en la exposición de los peligros que supone el criticar al todopoderoso estado.

La estructura y el estilo concuerda con algunos rasgos de la novela picaresca: en la utilización de la ficción autobiográfica, esclarecida sobre todo por el uso de la primera persona narrativa, y la coherencia interna que da la autobiografía al texto; en la justificación de todos los elementos por el final abierto, para reivindicar la necesidad de profundizar en las reformas de la justicia paraguaya; en el realismo subjetivo como punto de vista sobre los hechos; en la progresividad temporal; y en la presentación de un número diverso de personajes que sirven como ejemplos de un conjunto

de tipos sociales. Y a pesar de que las situaciones son cómicas, la intención de la novela, como se revela al principio y al final, es grave y amarga incluso, con un fuerte contenido de censura a individuos concretos y a una parte importante de la sociedad: los hombres del mundo del derecho.

Además de las influencias estilístico-estructurales, la novela presenta otro rasgo temático común con la picaresca española: la crítica al concepto de la honra. Los hombres del sistema judicial paraguayo, jueces, abogados y procuradores, pasan por ser los más honrados y distinguidos del país y constituyen en sí una clase social honorable, y como además poseen dinero, muchas veces obtenido de forma ilegítima, gozan de una extraordinaria respetabilidad. Pero bajo esta apariencia externa se encubren unas personalidades de bajos instintos y sin virtudes: la honra viene dada por el puesto social y por el dinero, y González Safstrand pone en entredicho el concepto de la importancia social. El protagonista es un abogado laboralista y su picardía, aunque es excesiva, no llega a la dimensión de la de los personajes que va encontrándose durante su carrera judicial. De esta forma, el autor pone en entredicho los principios rectores de los poderes públicos representados por el sistema judicial, lo que en definitiva es cuestionar al propio estado paraguayo.

Como el de la novela picaresca, el protagonista de *Memorias de un leguleyo* es un antihéroe. El abogado está corrupto como todo el sistema judicial, aunque no en tan alto grado, y es un delincuente menor sobre todo porque aún conserva el valor de denunciarlo, y además resulta engañado en algunas ocasiones; el afán de ascender social y económicamente impulsa

sus acciones; resuelve muchas situaciones con el ingenio; se encuentra con un mundo hostil como sucede en buena parte del género autobiográfico; suele ser una persona solitaria; y excusa muchos de sus actos acusando a los demás (realmente la novela es una autojustificación de sus propios actos). Ha de sobrevivir a la selva urbana de la justicia, lo que para él ha justificado sus actos.

El segundo capítulo es un sueño en el que el protagonista aprovecha su conocimiento de Freud para revelar su temor al clima público de la dictadura, y que resulta necesario cambiar para que deje de ser un reducto donde se guardan los valores del dictador. El inspector de trabajo es un funcionario que actúa como espía, con lo que se retoma la denuncia de la delación durante la dictadura reciente. En su oficina se guardan las referencias de los catalogados por la tiranía como no incondicionales. Y en el siguiente capítulo establece máximas generales sobre circunstancias sociales. El narrador-protagonista manifiesta que para sobrevivir en la sociedad es imperativo ser hipócritas y deshonestos, porque lo fundamental es "la simulación en la lucha por la vida" (p. 13). La imagen de honorable es un instrumento para sobrevivir ante los demás con ventajas.

El narrador combate precisamente lo que le ha servido para abrirse paso en el mundo: la hipocresía como una norma de existencia. Él mismo al principio del capítulo cuarto reconoce que para ser lo menos deshonesto posible ha de hablar de sus propias deshonestidades, valga la redundancia. Confiesa que ha triunfado en el ejercicio de la abogacía poniendo en práctica el principio de cobrar la mayor cantidad de honorarios sin

detrimento de la satisfacción del cliente, y reconoce que este método puede ponerse en práctica de muchas formas posibles. Añade también que la tolerancia no significa precisamente callar, sino todo lo contrario. Reconoce que soborna a un juez, pero ello no es una deshonestidad suya únicamente al haberse convertido en una práctica generalizada y frecuente; toda la sociedad es cómplice de la situación, porque sólo hay unos pocos desubicados que pretenden convencer del respeto a las leyes. Y para salir de ella es necesaria, según se entiende en el discurso, la colaboración de todos los ciudadanos, incluso de los habituados a la práctica de la corrupción.

El argumento discurre desde que el narrador-protagonista decide independizarse de su familia y buscar trabajo, lo que representa un gran problema porque la sociedad paraguaya es cerrada y para hacerse con un lugar dentro de ella es necesario aplicar la picardía y padecer un sinfín de vejaciones. Consigue de forma fortuita el título de bachiller, pero no le sirve para lograr un empleo hasta que acepta ser ayudante de albañil, donde descubre irónicamente las dificultades para cobrar el aguinaldo, y posteriormente como peón de un hotel, lo que le permite cursar estudios universitarios de derecho. La paradoja social es mayor cuando trabaja para un semanario de la oposición política y de defensa de los trabajadores y le pagan una cantidad menor del salario legalmente establecido. Sin embargo, su nueva afiliación política y el haber aprobado los exámenes universitarios para procurador consigue elevarle socialmente e irónicamente comenzar su carrera en la justicia demandando a la empresa hotelera donde había trabajado.

El narrador-protagonista entra en un progresivo y constante aprendizaje durante el resto de la novela hasta que llega a ser un prestigioso abogado, siguiendo la estructura de la picaresca. Por azar gana el pleito a la empresa hotelera y se va familiarizando con la corrupción hasta aprender a sobornar incluso a un juez. Defendiendo a trabajadores con problemas pendientes con sus empresas se enriquece: en el primer pleito logra una indemnización de doscientos mil guaraníes[602], de los que más de la mitad se queda él en concepto de honorarios, después de descontar lo gastado en sobornos y quedar sólo una cuarta parte para el trabajador demandante. Y actúa de la misma forma en los siguientes casos que defiende. Con esta escena se aprovecha para denunciar que la justicia sólo es impenetrable según la perspectiva de obtener beneficio de las sentencias. Descubre que gente menos poderosa que el Presidente de la República tiene licencia para matar y robar, porque la arbitrariedad y la dictadura la sostienen quienes se benefician de su condición de colaborador con el poder absoluto. El resto de la narración es una sucesión de ejemplos sobre el tema y la denuncia de otros casos de corrupción no estrictamente relacionados con la justicia, como los fraudes en la venta de dólares a bajo precio que realiza el Banco Central del Paraguay a ciertas personalidades. Todos los casos se consideran como verídicos y han ocurrido no sólo durante el gobierno de Stroessner. Algunas formas de corrupción de las que se narran en la novela pervivieron en años posteriores, sobre todo las que se refieren a la arbitrariedad de la justicia y a su falta de rigor.

---

[602] *Nombre de la moneda* paraguaya. Una peseta equivalía aproximadamente a quince guaraníes en 1995.

Como autojustificación del protagonista, se defiende la idea de que muchos paraguayos emplean la inteligencia con fines perversos, generalización sobredimensionada para convencer de su mensaje al lector, y que el fraude es norma común porque todos lo practican. Incluso las denuncias de la corrupción afectan a la prensa: los periodistas no se ocupan de algunos temas porque protegen los intereses de personas influyentes. En este sentido, el capítulo noveno es una digresión en la que el autor vuelve a disertar, al modo de Mateo Alemán en el *Guzmán de Alfarache*, sobre el carácter delictivo de los paraguayos. Y en el capítulo decimotercero el narrador reflexiona sobre el egoísmo y la falta de solidaridad del mundo paraguayo, donde incluso el abogado logra salvar a quien ha cometido un asesinato. La mujer tampoco se libra de las críticas, porque cuando se integra en el medio social de la justicia se comporta como los hombres. El autor observa a la sociedad paraguaya con negatividad, y la juzga con extrema dureza como un conjunto de individuos que logra sobrevivir por medio de la mentira: un medio donde delinquir es norma habitual. Las víctimas son los desfavorecidos, trabajadores y personas de escasa cultura, que no pueden aprender a desenvolverse en este medio.

Los últimos capítulos de la obra son digresiones sobre el tema a modo de conclusión. En ellos sintetiza sus ideas definiendo al poder judicial como una mafia, un órgano estatal inservible, y en el que el grado de doctor es un título que permite integrarse en este mundo y no una condición que demuestre la inteligencia y el trabajo de quien lo posee. Abogados, jueces, secretarios judiciales y hasta los ujieres son cómplices de esta situación. Sin embargo, en el *postcriptum*

final, el narrador comenta que decir que nada ha cambiado desde el final de la dictadura es exagerado; algo ha cambiado porque la actitud de la gente es distinta, ya que ha despertado del sueño soporífero de la dictadura. De esta forma, González Safstrand exculpa a los paraguayos que han tomado conciencia de que el país ha de cambiar y de que es necesario acabar con las prácticas fraudulentas que se denuncian para alcanzar una sociedad justa con el esfuerzo individual de concienciación y colectivo de participación. A pesar de la lentitud de una justicia que camina con el paso de una tortuga, para el autor es posible conseguir una "justicia justa".

En estas digresiones finales el autor se vale de afirmaciones de Einstein, Sócrates, Karl Popper y Quevedo para lograr que las conclusiones alcancen autoridad. La obra culmina con los versos de un poema satírico de Quevedo "en este mundo nada es verdad, nada es mentira, todo depende del color del cristal con que se mira", lo que le permite justificar su espíritu crítico subjetivo.

La obra, a pesar de su coherencia, no está lograda absolutamente porque el autor no resuelve con habilidad los episodios: la amalgama de situaciones responde al fin de demostrar la caótica situación; pero en la novela prima el ejemplo y la denuncia sobre el argumento novelesco. Al autor le importa más la denuncia agria que el argumento de ficción, razón que resta incluso credibilidad a la narración. El comienzo es demasiado teórico y extenso al durar cuatro capítulos, y los ejemplos sirven por sí mismos como ilustraciones de las primeras palabras del autor, lo que deja sin sentido la longitud de estas explicaciones iniciales. El

lenguaje se caracteriza por el uso en ocasiones de arcaísmos, especialmente en la sintaxis ("Hete aquí", etc.), porque el autor copia las fórmulas del lenguaje empleado en la novela picaresca. Este aspecto hace que el discurso a veces caiga en la artificiosidad e incluso en dar una sensación de falta de naturalidad porque el lenguaje no se adapta a la época. En otras ocasiones el discurso cae en la demagogia por el odio que supera al autor, como ocurre en los párrafos donde el narrador llama ladrones y asesinos a los funcionarios corruptos. El odio al estado que formó la dictadura es demasiado visceral, y las exculpaciones finales, no evitan la generalización de las acusaciones.

Emiliano González Safstrand denuncia al poder judicial en *Memorias de un leguleyo*. Pero en su segunda y, hasta ahora última novela, extiende su crítica al poder legislativo y al ejecutivo. Completando, así, su visión de la administración y de los poderes públicos paraguayos como instituciones a las que acceden fundamentalmente pícaros e hipócritas, quienes con su banalidad y ligereza hacia lo ajeno llegan a ocupar posiciones importantes dentro de la sociedad.

Su siguiente novela es *Yo político*, subtitulada *La creíble y alegre historia del pícaro Jenofonte y de su hermano el incauto*. Publicada en 1994, continúa la línea de denuncia de la picaresca de los hombres públicos del Paraguay, esta vez centrándose en el personaje del político profesional que aparece como nueva figura en la transición a la democracia. Así, Emiliano González Safstrand aprovecha, como en su anterior novela, a un personaje al que es moda generalizada criticar en el país, para satirizar toda la época política de la transición

a la democracia. Por otra parte, el título es una adecuación al tema de *Yo el Supremo* de Roa Bastos, para que produzca el efecto inconsciente en el lector en la valoración del político como prócer máximo de la república; la autoconsideración moral de importancia de la que se ufana este tipo de personaje público.

Para ello recurre de nuevo a la forma de la novela picaresca, adecuando el texto y la estructura al contenido que pretende denunciar. Sin embargo, como en su novela anterior, las numerosas digresiones que se incluyen en el texto y el dedicar los dos últimos capítulos a disertaciones filosóficas, hacen que la novela se aproxime más a la picaresca moralista del *Guzmán de Alfarache* que a otras del género. La adecuación a la forma de la novela picaresca de España se observa también en el título de los capítulos, en los que se recurre especialmente a encabezamientos que anuncian el tema de los mismos y comienzan por la fórmula "De cómo..."[603].

Y como en toda novela picaresca clásica, el tema es el honor de un personaje, que no duda el sacrificar su más alta dignidad y engañar incluso a la familia para conseguir sus propósitos; en este caso de beneficio económico, prestigio y ascenso en la vida política. En este sentido, *Yo político* es la historia del progresivo ascenso social de un hombre mediocre que, con astucia y habilidad, logra llegar a ser Presidente de la República. Sin embargo, una vez consumado el máximo logro al que podía llegar, comienza su caída cuando reflexiona con transcendentalismo sobre la futilidad de los actos del ser

[603]El capítulo undécimo, por ejemplo, se titula "De cómo una inocente polka puede ser un crimen cuando el poder está en juego".

humano, en los que incluye los suyos. A pesar –o gracias a– de su ruindad, inhumanidad y desprecio a sus semejantes, su deshonor, en definitiva, logra alcanzar el cargo más honorario, el de Presidente del país, porque para conseguirlo hay que ser verdaderamente, según el autor, un astuto oportunista sin corazón.

Como en la novela picaresca, se emplea el punto de vista del yo narrativo, la justificación de los actos, y la autobiografía, para ofrecer sensación de veracidad y sinceridad a lo que se cuenta. El comienzo de la novela descubre el talante soberbio del narrador-protagonista incluso cuando examina su propia conciencia:

> Soy un farsante. Y un ladrón. Ésta es mi historia, que, para no perder la costumbre la denomino con un título robado a alguien, vaya a saber a quién, de tantas cosas me apropié que carece de importancia saber quién fue su dueño, después de todo lo he vestido con un disfraz y lo he maquillado con harto donaire, de modo que los incautos habrán de suponer que es fruto de mi erudición, en la ignorancia de que jamás leí la obra que lo inspiró, y que se trata de un rótulo que quedó grabado en mi memoria como esos jingles publicitarios repetidos una y mil veces en la televisión.[604]

El autor, por tanto, aprovecha los mecanismos de la novela picaresca porque le permiten definir con propiedad -según él- a un tipo de personaje como el político paraguayo actual. Y como la picaresca, aprovecha el tono sarcástico para presentar al personaje. El título es obvio que lo recoge de la obra de Roa Bastos, pero al desconocer su procedencia evidencia su escasa cultura (se trata de la obra más conocida en Paraguay), y su aprehensión patológica por lo ajeno. Incluso llega a usurpar el

---

[604]Emiliano GONZÁLEZ SAFSTRAND: *Yo político*. Asunción, Intercontinental Editora, 1994, p. 13.

nombre del cronista clásico Jenofonte, a pesar de que es voluntad de su padre el bautizarlo con este nombre. La obra sirve como acto de catarsis del narrador-protagonista. Por ello, deja de ser un motivo de autojustificación, como ocurre en la novela picaresca tradicional, porque lo importante para el personaje es descubrir su vida llena de mentiras. La traición, el arribismo, el aprovecharse de cualquier circunstancia en beneficio propio, la voracidad y el latrocinio son las características de la especie del político profesional, que desde que nace parece consagrado para este tipo de vida más que de profesión.

El nombre de Jenofonte es una parodia de su antiheroicidad. Los títulos académicos que obtiene no tienen más utilidad que de herramientas para el logro de sus fines, que, por supuesto, no poseen finalidad de utilidad pública, sino de lucro personal. Con estas intenciones, el protagonista logra que su padre, un personaje con prestigio dentro del Partido Colorado oficialista, lo introduzca como trabajador de Antelco[605], sin que acuda nunca al trabajo, aunque cobre por ello[606]. Su hermano lo emplea en su empresa como ordenanza supernumerario, sin que cumpla con su cometido, pero consigue más dinero, y, por último, desde que se dedica a la política en la universidad le pagan por sus actividades.

El protagonista hereda el carácter contestatario de su madre, lo que le lleva a incluirse en la oposición desde su época universitaria, y toma partido por los políticos

---

[605]*Asociación Nacional de Telecomunicaciones*. Monopolio de la comunicación telefónica y electrónica en Paraguay.

[606]Este tipo de corruptelas ha sido frecuente en el Paraguay de la era de Stroessner, donde los familiares de militares y políticos influyentes cobraban un sueldo de alguna compañía estatal sin ser en realidad trabajadores.

perseguidos por el régimen. Pero él no es el único culpable de su comportamiento ulterior: la educación que recibe es maniqueísta y le hace concebir el mundo conforme a un división entre buenos y malos que no se ajusta con la realidad. Por esta razón, cree que debe de incluirse en un bando o en otro; lo que generalmente ha sucedido en la historia política paraguaya. Su infancia no es del todo agradable, e incluso un amigo lo sodomiza. Él mismo reconoce que su niñez fue una pesadilla. Aprende una visión maniquea del mundo, hasta creer que los buenos son los que poseen las ideas políticas establecidas en el poder. A partir de la juventud, abandona la concepción maniquea en que fue educado cuando era niño para convertirse en un cínico pícaro. Así, Jenofonte justifica sus actividades posteriores, alegando que con la educación recibida "o nos volvemos cínicos o estúpidos" (p. 26). El aprendizaje comienza desde la infancia, como les ocurre a todos los protagonistas de la novela picaresca y al de su anterior novela, *Memorias de un leguleyo*. En la época universitaria se inicia pronto a valerse de la práctica del fraude electoral como método de escalada hacia el poder; fraudes -según el personaje- institucionalizados por los políticos incluso en la era democrática, donde en la primera elección se utilizaron los dolosos padrones del stronismo, la calificación de inconstitucional de la ley electoral que prohibía a los militares participar en política y el arreglo de actas y de votos. De esta manera intenta convertirse en un líder, y justifica sus acciones ilegítimas e inmorales advirtiendo que las practicó porque no tenía otro propósito que el de combatir la corrupción de los malvados oficialistas. Así, aprende pronto

a encaramarse en el poder con los mismos medios que quienes lo ocupan suelen emplear y que se perpetúan a lo largo de la historia, porque la política está diseñada para los ambiciosos. Intenta de esta forma autodemostrarse que su iniciación en la corrupción política tuvo un propósito digno, que como en todos lo seres humanos, es crematístico.

El protagonista alcanza la inmoralidad absoluta incluso en el trato con mujeres. Su hermano contrae matrimonio con una mujer honrada mientras él acaba con enfermedades venéreas por sus relaciones sexuales con una joven inmadura casada con un hombre mayor al que no desea (uno de los matrimonios no deseados que se reproducían con frecuencia en Paraguay). Pero su inmoralidad y falta de respeto a su propia familia llega a su máxima expresión cuando seduce a su propia cuñada, lo que acaba provocando el suicidio de su hermano, paradójicamente el día del golpe del general Rodríguez. Incluso su cinismo y vileza ha crecido de tal forma que su hermano deja una carta en la que expresa que su última voluntad es que Jenofonte no acuda a su entierro, nota a la que por supuesto el protagonista hace caso omiso.

La política es según el narrador-protagonista "una verdadera industria, sin chimeneas, como el turismo, pero tan generadora de divisas como él" (p. 15). El político profesional que llega a ser el protagonista actúa para enriquecerse. Y para hacer crecer o disminuir su reputación está la prensa, verdadero órgano que encumbra o hace caer en desgracia a las personalidades públicas. La prensa, como órgano poderoso en la democracia parlamentaria, es la que otorga bendiciones y sustituye al poder eclesiástico de antaño. El protagonista

busca solamente tener buenas relaciones con ella. Por esta razón lo consigue. Humberto Rubín, valorado por el autor como influyente del emporio de comunicación más importante del Paraguay, que en la realidad es uno de los impulsores de Radio Ñanduti, decide cambiar la línea ideológica de sus medios por motivos económicos. Otros pasaron a defender la democracia cuando antes no habían sido oposición a la dictadura. Incluso después del golpe llegan a contratar a periodistas políticamente de vanguardia como Óscar Acosta. Sin embargo, los medios independientes son los que más sufrieron la represión de la dictadura y ahora son considerados son considerados como poco críticos: Radio Ñanduti veía cómo sus emisiones se llenaban de interferencias perpetradas por la Antelco como cita el autor en la obra, y ahora es benevolente con el poder político.

El progreso inmoral de Jenofonte se produce por los hábitos adquiridos durante la dictadura de Stroessner. La corrupción parte de este sistema y en la democracia, al disponer de los mismos cuadros de dirigentes, continúan estas prácticas. Aunque la impunidad no debería existir en una sociedad democrática, se produce de hecho porque todos los políticos tienen los mismos fines. En su carrera política, Jenofonte va derrotando adversarios inesperadamente, capitaneando la bandera del izquierdismo, que sin embargo no se corresponde con su verdadero carácter egotista, y utiliza la táctica de "hacerse el *ñembotavy* -hacerse el tonto- para progresar. Para ello ingresa en el Partido Liberal Radical, la mayor organización opositora durante la dictadura de Stroessner, aunque sus nociones de política sean rudimentarias

y su actitud contestataria provenga más del instinto que de la firmeza de sus ideas, como ocurrió a muchos militantes liberales que confundieron el partido con el movimiento antidictatorial. El narrador-protagonista revela en este sentido la contradicción de este partido, defensor del individualismo leseferista, especialmente su líder en aquella época, el historiador Efraim Cardozo, y que en cambio tenía militantes incluso revolucionarios (el mismo Domingo Laíno, su líder actual, era tildado de marxista durante la dictadura). Así, el narrador manifiesta que las diferencias ideológicas entre colorados y liberales apenas existen y todas sus luchas históricas de ambos partidos tienen como origen los deseos de ocupar el poder. Sin embargo, en esta actitud contestataria de los liberales, el protagonista encuentra un medio oportuno para promocionarse, de tal forma que su transformación es acorde con la que sufren los grandes líderes del partido. La confusión política llega a ser tan grande que incluso hay facciones de "liberales stronistas", los más cínicos, y más adelante el partido se divide en varios de forma contraproducente.

De la misma forma que otros autores han ocultado el nombre de los políticos, militares y otras personalidades públicas bajo pseudónimo, González Safstrand utiliza los reales y comenta de forma crítica sus actos. El primero que aparece es el dirigente estudiantil oficial de la dictadura Manuel Modesto Esquivel, hombre al que pretende derrotar. Incluso en las elecciones que le alzan a presidente de la nación derrota con sorpresa al ingeniero Juan Carlos Wasmosy, en 1993 cuando las ganó éste, aunque gastándose una gran fortuna económica porque empleándola en la campaña electoral es la forma de conseguir

sus propósitos políticos. Establece así un hito importante, al ser el primer candidato que vence en elecciones al del Partido Colorado después de cincuenta años de instaurarse éste en el poder. De esta forma, aprovecha para comentar sucesos de la historia reciente paraguaya como el que Epifanio Méndez Fleitas fuera declarado el enemigo público número uno cuando había sido uno de los compinches de Stroessner y defensor del partido único, lo que le llevó a enfrentarse directamente con él. Tan grande fue su enfrentamiento que incluso las polkas que había compuesto este político estaban tan prohibidas como las del partido liberal.

Aparecen también los nombres de los represores del Ministerio del Interior de Stroessner, Edgar L. Ynsfrán y el general Colmán. La violencia de su represión hace que el protagonista tome conciencia de que debe formar parte de un partido de la oposición y elige por ello el tradicional de los liberales. Este partido acaba escindiéndose en la práctica cuando Levy Rufinelli decidió participar en los simulacros electorales de Stroessner. El narrador-protagonista denuncia la utilización de farsas electorales para erigirse en el mandatario con poder único. Pero en la democracia no cambia el ambiente demasiado, y el narrador manifiesta que "los depredadores dinosaurios irían desapareciendo gradualmente, para dejar paso a nuevas especies no menos voraces pero equipados con más sofisticados adminículos" (p. 111), y desde el poder se discute sobre el reparto de la riqueza, ante una ingenua opinión pública que solamente puede escandalizarse. El ser independiente, llegando más allá, le supone incluso al protagonista una ventaja porque le permite insertarse en

cualquier lugar de esa maquinaria, ayudado sobre todo por la proclama de haber sido uno de los perseguidos por la dictadura, proclama de la que se han valido algunos políticos para ganarse el fervor de la población en la vida real.

A partir del capítulo diecisiete el narrador introduce unas digresiones en las que relata el pasado de los políticos más conocidos de la transición democrática paraguaya. De Euclides Acevedo, el líder de los febreristas, advierte su capacidad para la oratoria, llamándole "pico de oro", y su capacidad de persuasión para convencer de sus buenas intenciones. Incluso introduce una alusión a las acusaciones de colaboración con la policía stronista, que aprovecha para desmentir porque fueron utilizadas por los maledicientes de la política infundadamente, cuando por sus actos estuvo tres años en la prisión de Tacumbú por aceptar la dedicatoria de un amigo en un retrato del Che Guevara.

Otro personaje político al que valora es a Juan R. Chávez, de quien hace la observación de haber sido un *mbatará*, un político que ha cambiado de signo para mantenerse en el poder, habiendo figurado con Stroessner y con Rodríguez. Pero lo destacable del argumento es que el narrador cuenta que un amigo suyo universitario se benefició de una recomendación de él para conseguir trabajo en el Instituto de Previsión Social. Y al liberal Miguel Abdón Saguier lo valora como "animal político", y ni siquiera su hermano "Rambo" Saguier, uno de los parlamentarios liberales más combativos de los que discrepan incluso con su líder Laíno, llega a tener su publicidad.

La caída de Stroessner comienza en realidad cuando los Estados Unidos lo permiten. La subida al poder de Jimmy Carter

supuso el inicio de la democratización y la buena racha económica en Paraguay creada por las riadas de capital atraídas por la construcción de la represa de Itaipú, provocaron un cambio de mentalidad en las clases dirigentes. Por otra parte, surgen en el Partido Colorado las voces disidentes del tradicionalismo. El narrador denuncia que algunos nuevos dirigentes colorados permanecieron fieles a Stroessner, como Ángel Roberto Seifart, quien posteriormente llegó a ser vicepresidente de la república del gobierno de Juan Carlos Wasmosy, y que sugirió la clausura del diario *ABC Color* por haber dado espacio de cobertura periodística a otros rivales del partido. Después de la transición hay libertad y el narrador es optimista, pero prevalecen los intereses económicos y los casos de corrupción que se destapan son escandalosos. Y Domingo Laíno, el cabecilla de la oposición liberal, permite que "la olla en vez de destapada quedó lacrada" (p. 121).

Pero el ser un reprobado políticamente o exiliado durante la dictadura, en contrapartida, es una situación favorable para la posterior carrera política. Los compañeros brindan su apoyo a Jenofonte después de la reprobación, y el título de haber sido opositor le permite presentarse con las "manos limpias" y como persona íntegra ante la población. Ello le crea una imagen que le acompañará durante toda su vida, aunque su único deseo cuando llega a adulto es el beneficio económico. El autor, con sarcasmo, compara la transición a la democracia en Paraguay con el éxodo de los judíos en búsqueda de una tierra prometida, por la cantidad de ídolos de barro y becerros de oro enseñados para aplacar las angustias de la gente. Hubo huelgas y manifestaciones insólitas como la de la policía, que resultaban

curiosas para una población no acostumbrada a hechos de este tipo. Y finalmente, las denuncias de corrupción solamente han quedado como hechos morbosos en los periódicos, y la Constitución resulta ya violada antes de nacer, cuando Rodríguez se niega a aceptarla porque no le permitía presentarse a las elecciones. Surgen nuevos candidatos independientes como Caballero Vargas, el líder de Encuentro Nacional, pero finalmente gana el político que más dinero ha invertido en la campaña, Jenofonte, quien se convierte en presidente, y escribe estas memorias como acto de contrición, con lo que se consuma su esquizofrenia; la verdadera enfermedad que el autor atribuye a los políticos ambiciosos y de primera línea.

Y no es menor la corrupción de los nombrados directores de empresas públicas. La mayor parte de estos cargos son premios concedidos por el servilismo político. Así, no hay acto más delictivo para el narrador que la utilización del aparato estatal para beneficio propio. En general, González Safstrand escribe la historia de la transición paraguaya, que comienza en verdad durante los últimos años de gobierno de Stroessner, valiéndose a la historia personal de un político de ficción. Construye la historia reciente de Paraguay haciendo valer la idea de Borges de que la historia universal es la historia de cada hombre, conclusión de **Pierre Menard, autor del Quijote**, donde el maestro argentino afirma que la historia no es lo que sucedió sino lo que juzgamos que sucedió. Sin embargo, el autor afirma el carácter de su novelística cuando hace observar que las historias literarias son como sueños dirigidos, porque son creaciones de la imaginación que reproducen vidas exponentes de

lo real. Por otra parte, el humor satírico, generalmente mordaz, permite al narrador burlarse de su propia personalidad, porque ha perdido incluso cualquier noción de autoestima que no sea política o de riqueza, y él llega a presidente porque es el menos torpe y el más astuto intuitivamente de todos lo políticos y carnavalizar la situación política paraguaya, lo que es el aspecto más destacable de la novela, como se puede observar en el siguiente fragmento:

> Estaba en la peluquería con aires de sha de Persia, y no bien se sentaba le preguntaba a mi amigo: ¿Qué dice la gente de mí?
> Creyendo halagarlo, mi amigo le respondía efusivamente: "Dicen que usted es un demagogo". Es que aquel ignoraba el significado del vocablo, que creía lisonjero, pues, como alguna vez había escuchado a su sobrino Roberto que Perón, a quien admiraba, era demagogo, y lo mismo le había escuchado decir del cliente diputado, él lo repetía con toda deferencia.[607]

El autor vuelve a emplear arcaísmos como *pluguiera* (p. 31) para que su obra parezca una novela picaresca clásica, e incluso frases hecha en latín como *in illo tempore* (p. 65) para que el personaje haga gala de la pedantería que le permitirá convertirse en un gran demagogo. Enlazando con la pedantería del protagonista, los acontecimientos políticos y las aventuras del personaje se sitúan sobre un trasfondo filosófico, y el narrador teoriza sobre los actos con pensamientos de filósofos como Nietzsche, Morris, etc., para dar un sentido de universalidad a los actos, porque el ser humano tiene la misma ambición en todos los acontecimientos que vive. La parte filosófica del final de la novela le resta brillantez, e incluso permite una conclusión ambigua, en la que el político

[607] *Íbid.*, pp. 117-118.

se conciencia de lo que ha sido su vida gracias a la historia que ha escrito. Pero no sabemos si su consiguiente acción de gobierno estará acorde con las reflexiones de honestidad necesaria que realiza. No sólo en el último capítulo y en el epílogo adopta un tono ensayístico, de análisis minucioso de la realidad vivida en el país, sino también en la narración de episodios políticos ocurridos en la realidad. Y si no fuera por el humor que introduce a veces y el estilo ameno que emplea, salvo en los párrafos filosóficos finales, la narración se convertiría en una crónica política de evaluación de las circunstancias de la joven democracia paraguaya.

Yo político es una novela que muestra el nihilismo y el escepticismo en que se ha sumergido la situación política durante la transición democrática paraguaya. El pueblo y algunos intelectuales dudan de la honestidad de sus dirigentes políticos; sin duda una de las clases institucionales más desprestigiadas.

De la misma forma que en *Memorias de un leguleyo* Emiliano González Safstrand denunciaba el beneficio personal y la corrupción de los que se dedican al mundo de la justicia, en *Yo político* arremete contra el político profesional, quien se dedica a lo público como oficio con el que ha de enriquecerse. De esta forma, el autor arremete en sus obras contra los hábitos de corrupción y las contradicciones que perviven en la vida pública paraguaya, centrando el considerar como pícaros a abogados y a políticos. Observa que el pícaro actual es el hombre que asciende socialmente sin conciencia y sin moral, y la estructura y recursos de la novela picaresca clásica le sirven para introducirse en el recorrido lineal de expulsión

sin retorno, del que caracteriza a un antihéroe como el político. Emiliano González Safstrand demuestra ser un escritor muy crítico con quienes ocupan el poder de su país, y al mismo tiempo una capacidad para narrar sobre este tema que muy pocos autores tienen en Paraguay. Y el hecho de que su segunda novela le haya consumado como novelista hace pensar en que es uno de los narradores más prometedores del panorama de las letras paraguayas actuales, aunque algunos capítulos digresivos excesivamente filosóficos y el odio de sus palabras le resten firmeza a su narración.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

6.2.5. UNA JOVEN PROMESA: CATALO BOGADO.

Catalo Bogado Bordón es uno de los exponentes más importantes de las últimas generaciones de jóvenes escritores paraguayos. Nace en Chararâ, localidad de la región del Guairá, en 1955, donde crece desde la infancia su afición por la rica tradición de leyendas orales que caracteriza esta zona del país[608]. A pesar de su relativa juventud, ha sido un escritor prolífico que ha publicado gran cantidad de obras. Sus trabajos artísticos son literarios fundamentalmente; pero también ha incursionado en los campos de la música y de la pintura. Su actividad habitual, sin embargo, es el periodismo: ha sido corresponsal en Nueva York de la revista paraguaya *Estudios* y de los diarios *Hoy* y *ABC Color* de Asunción, y columnista invitado del diario *La Prensa* de Nueva York desde 1989, ciudad donde reside en la actualidad desde 1982. En poesía ha escrito tres poemarios y cuatro libros de relatos que se titulan respectivamente *La estatua, el invierno y las palomas* (1977), *El hijo varón* (1981), *Los hombres del sur* (1982), *Días de verano* (1989), *Iluminada orilla* (1989), *El amor de la memoria* (1993) y *...Por amor y otros cuentos* (1994).

De sus cuatro obras narrativas publicadas hay que destacar especialmente las dos últimas, porque resumen a la perfección sus características: *El amor de la memoria* y *...Por amor y otros cuentos*. Si podemos definir un tema que se reproduzca en todas es la indagación en las causas y los efectos de las pasiones y desgracias del hombre. De esta forma, Catalo Bogado busca liberar a sus personajes de quienes le oprimen, por lo

que sus obras son retratos de una realidad dolorosa, sea política o sentimental, y del reencuentro con la libertad o con la consumación de los deseos.

La narración que da título a *El amor de la memoria* es el relato más representativo de Catalo Bogado, y sin duda uno de los más interesantes que ha publicado. En él se observa la ruptura del discurso textual y su fragmentación con la inclusión de varias unidades narrativas en las que el narrador asume el papel de compilador de testimonios que ofrecen versiones dispersas y distintas de los acontecimientos. En el discurso se mezclan varios registros lingüísticos para dar una sensación de adecuación del discurso al personaje y conseguir la veracidad de los acontecimientos.

Bogado utiliza en todos su cuentos la lengua viva del pueblo, insertando frases en guaraní en la narración en castellano. Con la irrupción de la oralidad, conforma a sus personajes como son y con voluntad de realismo, una de sus características narrativas.

El paisaje tiene una importancia esencial en esta novela corta[609]. El argumento se localiza en la región donde nació el autor, cerca de la cordillera de Ybytyruzú, lugar donde se sitúan los argumentos de casi todas sus narraciones. La naturaleza se personifica y es el reflejo de las sensaciones que tienen los personajes, como se puede contemplar en el siguiente párrafo:

---

[608]Recordemos que de la región del Guairá son Helio Vera, Carlos Martínez Gamba, Santiago Dimas Aranda, Ramiro Domínguez y otros autores importantes de la literatura paraguaya.

[609]Hay que definir *El amor de la memoria* como una novela corta, no como un cuento, porque su extensión sobrepasa el número páginas que suele tener éste. Sin embargo, su brevedad no se contradice con la perfecta definición de caracteres y el encadenamiento causal de los sucesos narrados, por lo que sobrepasa la definición espacial del cuento, sobre todo si tenemos en cuenta que el cuento paraguayo suele ser bastante breve.

> A orillas del tajamar, recostado por el tronco de un laurel medio caído, acariciando distraídamente el mango de su machete, estaba José Ignacio escuchando su propia voz de niño, mientras sus ojos, perdidos en un abismo desconocido, contemplaban aparentemente el negro espejo del agua estancada por el destino. El reflejo del fluctuante paisaje celestial, le hacía recordar su horrible sueño de la noche pasada.[610]

El relato se centra en la interpretación mítica de la realidad que tiene el niño y que pervivirá cuando sea adulto. El niño mira absorto la naturaleza deificada, y cuida el árbol que le acompañará durante toda su vida. Y entre los pensamientos del niño narrados en tercera persona por un narrador heterodiegético, se intercalan sus diálogos con la madre, que le hacen desarrollar su interpretación fantástica del mundo contándole cuentos. José Ignacio, el protagonista, se comunica con la naturaleza, concretamente con el árbol, porque confía en que los árboles antes hablaban. El niño establece una comunicación completa con el árbol, y comparten juntos incluso los sentimientos, por lo que asocia la existencia del mismo a la veracidad del cuento de Marangatú que le cuenta su madre.

El cedro es símbolo de vida en la mitología guaraní[611]. El niño se encarga de que su árbol sobreviva al tiempo como testimonio de su existencia. Sin embargo, también aparecen otros mitos en la narración, como el de los niños guayakíes Cupií y Marangatú, lo que sirve para que el narrador introduzca la historia de este mito, que por otra parte trata de imitar en su infancia José Ignacio[612]. También se refiere el narrador a otros mitos que permanecen en el alma colectiva generación tras

---

[610]Catalo BOGADO: *El amor de la memoria*. Asunción, Ediciones Imperial, 1993, p. 13.
[611] Como en la mitología maya.
[612] Estos *mitos* son invención del autor probablemente. No se conocen en la mitología guaraní.

generación de los habitantes de la comarca del Guairá, como el del origen del mate.

Sin embargo, no todo es paz e ilusión en la vida del niño. Las circunstancias políticas hacen que su infancia no pueda ser dichosa por completo, porque las luchas entre colorados y liberales crean un ambiente de violencia que afecta a todos los habitantes del lugar y hace que los hombres se desarrollen en situaciones tormentosas. Así, los personajes de este relato, igual que los de todos los de Catalo Bogado, son seres solitarios y desesperados, acosados por la represión, especialmente la política, pero fieles a ellos mismos y a sus ideas. La lucha política queda dispuesta en paralelo a la ficción del mito.

La ruptura del orden pacífico en la vida del niño llega cuando su padre, José, figura incluido en la lista de sospechosos de ser liberales que los colorados han confeccionado. Charará, el pueblo, es el centro de operaciones antisubversivas de los colorados, y el temor de las gentes se respira en el ambiente de la obra. La lucha contra el opresor empleando todas las formas posibles, resulta inútil porque éste dispone de espías y servidores leales que se venden a cambio de ciertos privilegios sociales que ayudan a aumentar la injusticia social. El coronel Colmán, personaje que existió realmente durante la época de Stroessner y que como hemos visto en otros autores como Ramírez Santacruz fue uno de los más crueles de la dictadura, es quien se encarga de la represión y responde a un tipo caracterizado con la violencia desmedida, porque para ello el autor no elude la presentación de secuencias tremendistas y violentas, con una gran carga de

expresionismo. Así, el niño ve truncada su infancia feliz y ha de traspasar incluso un campo lleno de cadáveres de opositores a la dictadura, o simplemente personas que no son del agrado de los represores locales, en una pesadilla que reproduce el miedo en que vive al contemplar la situación de sus mayores. De hecho, la comunicación con el árbol es lo único que le permite encontrar la felicidad, mientras los militares continúan con la represión. El niño, que cree en la afirmación de los mayores de que los liberales no pueden ser sepultados según el rito cristiano porque son considerados herejes, acaba descubriendo que no es así, y finaliza en la obra transplantando su árbol encima de las fosas donde los militares enterraron a los opositores, y les coloca una cruz. (Recordemos que el cedro es un árbol mitológico símbolo de vida, como hemos manifestado, hecho que da carácter simbólico al acto del niño).

Por todo ello, el mundo de los adultos influye de forma determinante en el carácter del niño, quien llega a creer como un mito el que los colorados sean buenos y los liberales malos, algo que es reflejo de la educación que recibió el autor y su generación por extensión. Sin embargo, el narrador no limita la consideración del mito como elucubración de la formación de la mentalidad el niño. La historia ocupa un lugar primordial en la misma, por lo que introduce opiniones sobre acontecimientos del presente que quedan escritos para el futuro como la del primer tren latinoamericano, que empezó a funcionar en Paraguay, y sin embargo el tiempo se ha detenido en él, habiéndose convertido en un símbolo del estancamiento del progreso del país.

Pero la narración no es completamente una sucesión alternativa de secuencias del niño José Ignacio y de la

represión política centrada en la figura del padre. En realidad, toda ella es una evocación de José Ignacio cuando ya es adulto, porque no ha podido eliminar de su memoria el dolor de la violencia vivida durante la infancia. El árbol con el que dialoga se convierte así en el símbolo de la imposible comunicación entre el niño, entre el hombre en estado puro, y el mundo exterior que le rodea, porque el ambiente de opresión lo impide. Y además, el narrador, después de exponer en líneas generales la situación que circunda a José Ignacio por medio de la evocación de su niñez que éste realiza, llega a la fecha del 5 de enero de 1960, una de las más horribles en la vida del protagonista, que desencadena el resto de la narración hasta su desenlace final. Su padre ha tenido que refugiarse en el monte por la persecución política y siente la desesperanza de poder recibir ayuda de la guerrilla refugiada en Argentina. Sin embargo, no hay heroificación del padre, porque también es violento, sólo que su víctima es la esposa. De esta forma, Catalo Bogado revela que el germen de la violencia se encuentra en la pobreza más que en las propias circunstancias políticas, y para él, si se solventara este problema habría paz; mensaje igualitarista recurrente en sus narraciones.

La pobreza de la familia genera frustración: el niño José Ignacio no puede disfrutar de los juguetes de los Reyes Magos ya que sus padres no pueden comprárselos y observa a otros niños disfrutar con ellos. Al mismo tiempo, la perpetuidad de unos tópicos tradicionales aumenta esa frustración, porque generalmente se dice que los niños buenos reciben regalos de los Reyes Magos y los niños malos no, lo que genera en José Ignacio una fuerte carga de inquina contra la sociedad en que

vive, aunque nunca la muestre, a pesar de que más adelante el personaje de don Vicente le regala un balón como el de los otros niños.

Catalo Bogado contempla la mezcla entre historia pasada que revive la memoria y presente del narrador en los términos borgianos de negación de la sucesión temporal, donde pasado y futuro no son más que proyecciones retrospectivas y prospectivas del presente respectivamente. La memoria se encarga de verter las imágenes del pasado al presente y el futuro, por incierto, llega como consecuencia del deseo presente. El protagonista de *El amor de la memoria* une ambas existencias en la narración. El mito perpetúa el pasado y da sentido a la vida actual, de la misma forma que el narrador reproduce literalmente el borroso manuscrito de su amigo Agustín en **El aire que el ciego se imagina** que se salva de la caducidad del tiempo.

Un cuento interesante porque reproduce incluso con letra escrita original un manuscrito es **El aire que el ciego se imagina**. Su narrador es el amigo de Agustín quien le ha depositado un manuscrito antes de su muerte, y que reproduce literalmente. Agustín es un prisionero del represor don Rodas en Charará, uno de los que aparecen en *El amor de la memoria*, y que para el narrador era un vidente en el país de los ciegos, el Paraguay. El narrador es un exiliado que huye a Argentina para librarse de la obligatoriedad de afiliación al Partido Colorado y que regresa diez días antes de su muerte. El monólogo transcrito incluso con la letra a mano del autor, es el reflejo de la locura a la que llega el preso político, como medio de no sucumbir a la demencia general establecida. En el

manuscrito revela que andar de rodillas es todavía la forma fácil de huir de los tiranosaurios -retomando el término con el que Roa Bastos denominó a Stroessner-, y se testimonia el terror generalizado en que vive la gente del país. Aprovecha también para criticar a la iglesia porque huye del pueblo, citando literalmente que "la mayoría de los religiosos quieren ver a su Dios bien afeitado, con el cabello corto, con desodorante, sin olor a pueblo y, por sobre todo, alejado de su prédica" (p. 82). Agustín encuentra que su vida no tiene sentido si todo está prohibido, y que el corazón del hombre es como el desierto, porque le basta un poco de lluvia sobre su sed para que aflore su belleza, lo que da muestras del lirismo que alcanza la narración de Catalo Bogado. Incluso aprovecha referencias intertextuales de Bécquer para manifestar su esperanza en el futuro, cuando expresa que "las golondrinas por fin volverán" (p. 96).

Sin embargo, la narración finaliza de forma abrupta con la confesión del narrador sobre la muerte de Agustín en la celda construida en la parte trasera de la casa de sus padres, y con sorpresa se revela que la celda, a pesar de ser de tortura, no se encuentra en la comisaría, sino en su propia casa. Ello demuestra la subjetividad con que puede ser tratado un tema, y que la autorepresión interior es tan grave como la de los rivales políticos de la dictadura.

El resto de los cuentos de *El amor de la memoria* son pequeñas pinceladas sobre algunos temas de la realidad paraguaya. La estructura cerrada del mundo de las narraciones de Catalo Bogado hace que los personajes que aparecen como secundarios en unos relatos sean protagonistas de otros,

construyéndose así el autor un mundo literario personal en búsqueda de una narrativa total al modo de Mario Vargas Llosa y de Augusto Roa Bastos, que sea expresión de una sociedad. Ello ocurre en **La escuela** donde reaparece don Vicente Bordón, en que se revela que era el maestro del pueblo y así entendemos su comportamiento en *El amor de la memoria*. El maestro, en realidad, atiende igual a todas las personas humildes de su pueblo. Impulsa, incluso, su unión en cooperativa de trabajo, lo que provoca la represión de las fuerzas gubernamentales. De esta forma, Catalo Bogado rinde homenaje a los personajes que conoció en su infancia en Chararâ evocando sus dignos actos filantrópicos.

Otro cuento en que reclama la dignidad de los pobres del ámbito rural es **Días de verano**, donde reproduce ideas izquierdistas como la consideración gubernamental de que el progreso económico, cultural y político, va contra sus intereses y privilegios, de la misma forma que el anticlericalismo del autor se vislumbra en que el narrador cree que el personaje del sacerdote local no irá al cielo por sus actos en la tierra.

En **Un día en la vida** retoma la forma de reproducción de un manuscrito original transcribiendo incluso su escritura a mano, como en **El aire que el ciego se imagina**. Se trata del manuscrito que un capitán encuentra entre los documentos incautados a un grupo guerrillero, que es una forma con la que el autor poetiza el sentimiento de angustia de los reprimidos con la violencia. En el relato se revelan nuevos datos de la actuación del general Colmán en la represión de opositores, como el llamado paracaidismo, que era el lanzamiento de los

opositores vivos desde un avión. Y el capitán acaba sufriendo la violencia de la represión porque uno de sus soldados se convirtió en guerrillero. A partir de ese momento el relato es la narración de la angustia y del pensamiento interior del prisionero. Otro testimonio de la represión brutal de la dictadura es **La clausura**, donde además de hacer desaparecer a Tomás Cubilla, los militares dinamitan los puentes y las vías del pueblo dejándolo incomunicado para siempre.

Anotaciones de un ahogado es otro testimonio de una víctima de la represión que lanzaron viva al río, y que va sintiendo la alegría de ver cómo se va a ir transformando en alimento al mezclarse con el agua, de la misma forma que **Galeano tavy** es un relato dramático sobre el intento de un hombre por conseguir la tierra que antes de la Guerra de la Triple Alianza perteneció a su familia. La idea de la tierra maldita se encuentra en **El hijo varón**, donde una pareja no logra concebir un hijo varón.

Si *El amor de la memoria* es un libro de temática localista, los relatos de su siguiente obra se caracterizan por su localización espacial universalista. Si Chararâ y la comarca del Guairá había sido el espacio de sus cuentos anteriores, y la lengua guaraní y la expresión popular dominaban en el discurso, en *...Por amor y otros cuentos* encontramos un lenguaje castellano en toda su pureza y variedad de universos y lugares de localización. Estos relatos demuestran que Catalo Bogado es capaz de construir una narración de temática universal y que el argumento local tiene fuerza de expresión de los sufrimientos de sus compatriotas, de la misma forma que los relatos de *...Por amor y otros cuentos* reproducen las

sensaciones de seres humanos que están por encima de cualquier ambiente localista. Así, la obra demuestra que Catalo Bogado ha evolucionado desde la narrativa de denuncia y crítica a los opresores, hasta la reflexión sobre las pasiones y desgracias humanas, independientes del lugar donde suceden. Por otra parte, el autor afirma su carácter proteico al utilizar distintos géneros de expresión en sus relatos, una variada temática que incluye lo rural y lo urbano, crónicas testimoniales de la sociedad en colectivo o individuales, y diversos tonos como el épico, el sentimental y el paródico. Por otra parte, se advierte su estilo periodístico, basado en la concisión y en la profundidad de análisis en todos los relatos que aumenta el interés por la trama argumental, aunque en algunos párrafos no abandona el discurso poético de su libro anterior, y mantiene su interés por inspirarse en sus propias vivencias y experiencias.

El autor incluye un cuento de ciencia-ficción para denunciar la situación del mundo actual titulado **No me gusta este cuento**, donde construye una alegoría de a lo que puede llegar un mundo futuro en el que los hombres han huido de la tierra por el progresivo desarrollo de la violencia institucionalizada como forma de vida. La uniformidad de costumbres e incluso de idioma, el inglés moderno, demuestra el camino al que está destinado el hombre si persevera en sus actitudes actuales.

Manuscrito hallado junto a una soga, reformulando los títulos de Potocki, Poe y Cortázar, es el relato testimonial de un personaje que narra las causas que le conducen al intento de suicidio por amor. El autor se recrea en la expresión de la

angustia y del sufrimiento del narrador-protagonista y el vacío en que queda su vida, cuando descubre que el único amigo que tiene es un perro. Sin embargo, al final el personaje es tan cobarde que recoge la cuerda y no se suicida cuando oye los pasos del perro que se acerca, con lo que utiliza el recurso de la sorpresa en el desenlace. Lo más importante del relato es la profundidad con que el autor expresa los sentimientos del hombre que vive la soledad en su interior.

La última nieve en Nueva York, localizado en esta ciudad, es una crítica de la sociedad norteamericana actual. Inspirado en su propia visión de Nueva York, al ser corresponsal de prensa en esta ciudad, muestra con ironía los defectos de una sociedad superdesarrollada que paradójicamente ha adquirido tradiciones como la de tener un familiar asesinado, o suspirar por unos bienes inalcanzables que la televisión ofrece como forma de alcanzar un paraíso ficticio. En su camino encuentra a un paraguayo con el que dialoga, y que vive en el metro de la ciudad. Este hombre abandonó su pueblo natal en Paraguay para encontrar un futuro mejor en Estados Unidos, y en cambio sólo encontró la misma miseria que en su país. Así, el autor denuncia que Nueva York es un falso paraíso y que la vida allí es más dura de lo que los medios de comunicación la presentan.

Pero hay que destacar una novela breve que publica en el libro y que le da título: *...Por amor*. Se trata de una novela sentimental en la que una joven, cuyo marido estadounidense se ha declarado oficialmente como "desaparecido en combate" en la Guerra de Vietnam, regresa a su pueblo natal en Paraguay a visitar a lo que queda de su familia. Allí conoce a Miguel, un joven bohemio y poeta por el que se siente atraída, y que es el

hijo del patrón local, del hombre de quien directamente dependen las autoridades. Finalmente, él le declara su amor y a pesar de que ella tiene miedo de llegar a quererlo, lo consuman. Sin embargo, cuando ambos deciden casarse tanto el padre como las viejas beatas de la localidad se oponen y tachan a la mujer de prostituta, ya que la consideran como casada aún. El desenlace es que no se celebra el matrimonio, y Mónica no puede evitar la muerte de Miguel, que se suicida por amor tomando veneno, cuando cree que ella ha muerto en el incendio de la casa de su tía que su padre ha ordenado.

Como se observa, el autor aprovecha todas las características positivas de la narración sentimental, y construye un relato perfectamente verosímil y en el que, además de criticar la hipocresía de una moral, basada en el machismo y en la cerrazón católica, tiene connotaciones políticas. El padre de Miguel es el cacique local y hace alarde de su machismo, y odia a su hijo porque es un bohemio y poeta, algo que está reñido con su mentalidad. El final trágico de la novela sentimental, de gran tradición en Latinoamérica, vuelve a presentarse en la corta novela de Catalo Bogado, y la acción es coherente, de la misma forma que la gradación del dramatismo está perfectamente lograda. Incluso el relato es lo suficientemente corto como para no caer en detalles superfluos y digresiones que podían debilitarlo. Así, el relato es la historia de amor de dos seres solitarios por distintas razones, pero que comparten en común una personalidad propia y una mentalidad distinta a la de sus conciudadanos: Miguel por su amor a la poesía; y Mónica por su mentalidad formada en los Estados Unidos.

La acción final está perfectamente estructurada para intensificar el dramatismo, y sitúa en paralelo a los amantes, quienes como en la novela romántica, no logran salvar el equívoco cuando Miguel cree que su amada ha muerto y se suicida finalmente, y ella no puede impedir su muerte cuando aún está vivo, pero ha tomado el veneno letal. El lector sabe que la mujer no ha muerto, mientras que el personaje masculino cree que la tragedia de su amada se ha consumado, con lo que aumenta el suspense del desenlace. Finalmente, y con habilidad, el autor deja un final abierto en el que Mónica baja por un sendero a la laguna del pueblo, sin que podamos descubrir si ella va a suicidarse también o decide huir de las gentes que con su hostilidad han provocado la tragedia.

En la narración se descubre el mundo interior de la mujer que vive y se ha educado en Norteamérica, entre las profundas contradicciones que surgen de la dialéctica entre disfrutar el amor que se le presenta y permanecer fiel a un marido que seguramente habrá muerto. Sus fantasmas interiores son una dificultad para lo primero, pero finalmente las vence con el esfuerzo de la mentalización y libre elección de los sentimientos veraces. A pesar de ello, no logra liberarse completamente de los fantasmas de su subconsciente, y de forma freudiana el autor incluye un sueño de Mónica en el que revela la angustia de su mundo interior por su pasado.

Pero en Paraguay la moral es rígida y no admite el amor de una mujer que se ha casado y que su marido aún no se sabe con certeza si ha muerto. De esta forma, el autor contempla el machismo dominante como el mal moral de la sociedad paraguaya, incapaz de hacerla evolucionar hacia unas formas de vida más

auténticas y sinceras. El padre de Miguel lo insulta y reacciona con violencia cuando le cuenta sus intenciones matrimoniales. En venganza, hace quemar la casa de la tía de Mónica, porque la cree causa del mal de amores de su hijo. De esta forma, el autor vuelve a incidir en que la violencia es un instrumento que solamente genera desgracias y problemas entre las personas que manifiestan sus sentimientos y sus ideas de forma abierta y sincera.

Hay detalles en los que valora el choque que se produce entre la mentalidad del estadounidense y la del paraguayo. El estadounidense posee una moral diferente a la del paraguayo, y aunque sabe adaptarse a la sencilla vida de las gentes no puede llegar a comprender la maledicencia común.

Catalo Bogado emplea el guaraní como lo hace Roa Bastos. De esta forma el discurso se subjetiviza, pero además introduce en el discurso la traducción de las palabras en esta lengua, sin que interrumpa el curso de la misma, como se contempla en la frase "todo el mundo lo llama Caraí Tuní, apodo de un viejo charlatán que siempre dice tener contacto con duendes y espíritus del más allá; y él esta vez aseguró a sus amigos haber visto... un fantasma" (pp. 26-27).

En suma, la obra de Catalo Bogado es una de las más prometedoras de la narrativa paraguaya actual. El autor es capaz de escribir sobre cualquier género, porque en el fondo es simplemente un marco de unos personajes que revelan sus sentimientos sinceros, que en definitiva es lo que le interesa al autor. En este sentido, sus cuentos son al mismo tiempo denuncia de la vida cotidiana, basados en su propia experiencia, e interiorización en los sentimientos del ser

humano. Para Catalo Bogado el sentimiento individual y la experiencia colectiva se encuentran ligados uno con otro, y resultan inseparables cuando se pretende ilustrar los problemas existenciales. Sus propias vivencias, fuentes de sus relatos, constituyen un inventario donde confluyen los mundos de la realidad y la ficción. Por otra parte, la certeza y la dureza de sus denuncias, sobre todo políticas, confieren a sus relatos un carácter testimonial. No se contradicen con el lirismo de algunos párrafos en los que con sus palabras busca la belleza de la vida cotidiana; lo que para Catalo Bogado constituye la mejor forma de disfrutar de la vida con autenticidad.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

6.2.6. ORIOL BARBOZA: SUPERACIÓN DE LO POLÍTICO TRADICIONAL.

Oriol Barboza publica en 1995 su única obra en prosa: *El vestido amarillo y otros cuentos*. Se trata de una serie de relatos cuyo nexo es el escenario político de Asunción. Las narraciones parten de anécdotas que esbozan las contradicciones políticas y sociales de la ciudadanía de la capital paraguaya. En ellas se mezclan el humor, el dramatismo y la crítica al destino al que conduce la incapacidad de la clase política dirigente.

La calle es uno de los cuentos más representativos del estilo y de la temática de la obra. Comienza con una corta frase donde se hace ver que el protagonista, Simón, posee una personalidad bien definida; en cinco párrafos breves el narrador en tercera persona lo describe como un liberal fanático y rencoroso que odia a los colorados. Vive en uno de los barrios del extrarradio no urbanizado de Fernando de la Mora, un municipio que linda con Asunción. A continuación el narrador se centra en los orígenes de la anécdota: el cambio de nombre de uno de los rótulos del Mercado de Abasto, donde inscribe el suyo bautizando una calle con su apellido. El autor se detiene en observar la ironía de que por la incompetencia de los técnicos municipales, con el ejemplo del hecho de que la calle donde se abre la seccional del barrio del Partido Colorado lleva el nombre de un acérrimo liberal.

Otro relato importante es **La cajita**. Es uno de los más extensos de la obra y posee una trama policíaca como argumento. El cuento se estructura de forma tradicional con presentación, nudo y desenlace del asalto al ómnibus de la ruta Panamérica de Buenos Aires a Paraguay. El más joven de la banda sobrevive al

asalto policial de rescate, con una cajita como botín. Comienza a soñar que contiene joyas, pero lo que encuentra dentro de ella es un cadáver del padre de dos personas que a principios del cuento habían facturado la caja en el autocar.

Barboza gradúa bien el suspense de los relatos El lenguaje reproduce jergas populares paraguayas, la de la delincuencia especialmente, para subrayar el realismo de lo que en principio puede parecer irreal y estrambótico. El juego de situaciones paradójicas es lo más importante del autor, quien no duda en plantear enigmas esperpénticos reales pero imaginativos hasta parecer increíbles. El personaje siempre queda en un segundo plano frente a la anécdota desarrollada como argumento, porque Barboza interpreta la realidad como un marco de disparidades y absurdos, que se perciben sobre todo en los mundos de la política y de la delincuencia.

7. REALISMOS: PSICOLÓGICO, MÁGICO, ANTROPOLÓGICO, TESTIMONIOS Y AUTOBIOGRAFÍAS.

Para demostrar que la narrativa paraguaya realista prosiguió el camino de renovación que iniciaron Casaccia y Roa Bastos desde aproximadamente mediados de siglo, en este apartado examinamos aquellas narraciones que pretenden optar por el referente de lo real desde puntos de vista distintos. Para los autores que estudiamos aquí, importa la revelación de la realidad personal y social –denominador común de estas narraciones–, e indagar en cuestiones próximas al universo y a la vida de los autores. Algunos pretenden convertir la narración en testimonio reflexivo de aspectos de su mundo o del marco social en que el autor se desenvuelve. Aunque es evidente que dentro de este apartado podríamos incluir a algunos autores que figuran en otros, hemos seleccionado a los que tienen como preferencia en sus obras la reflexión personal. Podríamos haber añadido autoras que estudiamos dentro de la novela feminista como Neida de Mendonça, obras como *La niña que perdí en el circo* de Raquel Saguier, y otras donde el intimismo convierte a sus creaciones en testimonios de experiencia. Por tanto, procede analizar las obras de los escritores que destacan por poseer una obra conjunta caracterizada por el realismo, la reflexión y el testimonio de la vida social.

La obra de los autores que aparecen en este apartado presentan vías diferentes. Gabriel Casaccia, primer renovador de la narrativa paraguaya, prosiguió con su realismo

psicológico y su examen de la asfixia social paraguaya en su última novela, *Los Huertas* (1981). Rubén Bareiro Saguier ha discurrido por el realismo mágico y por la denuncia política, aunque su segunda obra cuentística, *El séptimo pétalo del viento* (1984), incluye algunos cuentos donde se busca lo exótico, tanto en escenarios como en ambientes. Helio Vera crea testimonios de situaciones extraídas tanto del folklore como de situaciones que parten del imaginario colectivo, en una línea próxima que se sitúa entre el realismo mágico y el antropológico del Paraguay más profundo y de su folklore más desconocido, para mostrar un cuadro de la violencia y el sexo como fenómenos sociales. Las memorias tienen su representante en la figura de Francisco Bazán, y el recuerdo pervive en el sustrato de los cuentos de Hugo Rodríguez Alcalá. Augusto Roa Bastos recurrió a sus temas expresados en narraciones anteriores en *Contravida* (1994), y novelas históricas como *El sonámbulo* (1984) y *Vigilia del Almirante* (1992), aunque añadió otros como el exilio, el erotismo, el testimonio y la autobiografía en *El Fiscal* (1993) y en *Madama Sui* (1995).

En estas narraciones se aprecia el tono político. Ello es susceptible de ser tenido en cuenta porque algunos autores -Augusto Roa Bastos, Rubén Bareiro Saguier y Rubén Alonso Ortiz- permanecieron en el exilio o en exterior, hecho que se constituye en fuente de sus relatos. Sin embargo, la reflexión vivencial es el motivo principal que diferencia estas obras de las políticas, siempre más dispuestas a ser crónicas de acontecimientos que a la pura indagación discursiva del testimonio personal. Estas obras contienen también una fuerte carga de crítica social, pero la principal intención del autor

es la de representar el mundo que él mismo ha vivido, salvando cualquier intención política partidista. La denuncia posee un compromiso personal del propio autor con sus gentes, su país y la humanidad.

Otro aspecto importante de esta vertiente de la narrativa paraguaya actual es su afán de universalidad. Desde la década de los setenta, el auge de la ciudad de Asunción, en detrimento de las zonas rurales, y el hecho de que las nuevas generaciones de escritores vivan en la ciudad, ha llevado a que la novela testimonial de tema rural y campesino entre en decadencia. En la década de los noventa, las novelas de espacio rural forman un corpus menor que el de las de ambiente urbano. El mismo Roa Bastos, que había iniciado su carrera literaria con obras del mundo rural, desde *Yo el Supremo* ha abandonado este espacio, porque incluso *Contravida* es una obra que tiende más al espacio mítico que al de sus primeros cuentos, aunque en ella retome aparentemente el mundo local paraguayo de *Hijo de Hombre*.

En 1984 publica Rubén Bareiro Saguier el libro de cuentos *El séptimo pétalo del viento*, donde se mantiene la temática tradicional del hombre inmerso en un mundo violento, aunque las vivencias del autor en su exilio desplazan los espacios de los cuentos a otros ámbitos como el europeo. Sin embargo en autores de generaciones anteriores se advierten los cambios producidos que consisten básicamente en optar por una temática testimonial y en el anhelo de universalidad. Individualizan los problemas sociales para convertirlos en narración de sus experiencias, produciéndose la transformación de la visión social del mundo rural en una visión particularista que refleja inquietudes personales, teñidas de subjetivismo, frente a los intentos

objetivistas de fotografiar la realidad de la narrativa anterior.

Uno de los ejemplos de narrativa realista de ambiente rural sujeta a nuevos puntos de vista y que ha experimentado una evolución trascendental, es la obra de Helio Vera, quien la adapta a formas de la narrativa contemporánea. Su denuncia parte del distanciamiento narrativo, y no de la posición maniqueísta del autor, heredera de cierta concepción desarrollista. Pervive el espíritu de lo rural y de la tradición, pero las perspectivas modernas que introduce la alejan del concepto tradicional que se tiene de este tipo de narración. Helio Vera, además, aprovecha su discurso narrativo para contar el sufrimiento de los marginados más que el del campesino paraguayo. Al abrir el campo de acción, ampliar la temática y presentar los cuentos con un escenario a veces inconcreto, pero siempre paraguayo, Vera busca la universalidad en su obra.

Iniciaremos este apartado con el análisis de los autores con obras publicadas antes de 1980 -Gabriel Casaccia, Augusto Roa Bastos y Rubén Bareiro Saguier-, pero que han llegado a publicar después de este año, dentro del período que estudiamos. Casaccia ultimó su universo narrativo en 1981, mientras que Roa Bastos ha incrementado su producción, en la que ha buscado la personalización de la experiencia desde *Hijo de Hombre*. La subjetividad del protagonista, a veces trasunto del autor, junto a la aparición de nuevas formas narrativas ha ampliado el campo de acción de la narrativa realista paraguaya de fin de siglo.

7.1. ANTECESORES.

7.1.1. LA NOVELA REALISTA. *LOS HUERTAS*: ÚLTIMA OBRA DE GABRIEL CASACCIA.

En noviembre de 1980, unos días antes de morir, Casaccia culmina la que iba a ser su última novela, *Los Huertas*[613]. Se trata de la segunda parte de *Los herederos*, su novela anterior, y en ella pone punto y final tanto a su ciclo vital como al literario de realismo psicológico que inicia con *El Guahjú* en 1938: su mundo de denuncia de la decadencia de la sociedad paraguaya tradicional y provinciana. La séptima y última novela de Casaccia ve la luz como homenaje póstumo en Asunción, justo un año después de su fallecimiento, acaecido el día 26 de noviembre de 1981.

Los Huertas representa la culminación del mundo narrativo de Gabriel Casaccia, observable en la reiteración de sus temas obsesivos y en la reaparición de personajes de sus anteriores obras en el mundo ficcionalizado y castrante de Areguá, el mundo vernáculo que conoció. En su última novela, Areguá vuelve a ser el escenario de un mundo en decadencia, el paraguayo tradicional, que dista de poder romper con el pasado. Areguá se convierte en un marco espacial que Casaccia utiliza para ubicar su mundo. Simplemente un lugar que por haberlo conocido con suficiencia, lo utiliza como escenario referencial. No pretende reconstruir en la ficción el mundo de esta ciudad, sino valerse de un escenario que conoció para localizar el universo en decadencia de la clase media paraguaya que pretendía

[613]Gabriel CASACCIA: *Los Huertas*. Asunción, Ediciones NAPA, 1981.

representar. El profesor Raúl Amaral cita que "se ha querido interpretar -por el lado de críticos desinformados, tanto del exterior cuanto de nuestro propio proceso literario- que en Areguá (población histórica fundada por don Domingo de Irala unos 443 años atrás y con ferrocarril desde hace 120) el autor se propuso instalar todas o casi todas, las lacras asumidas por la humanidad desde sus remotos orígenes. El asunto no es tal. Areguá significa apenas el escenario donde se desarrolla un turbulento desenlace de pasiones y almas"[614]. Así, pues, *Los Huertas* cierra el ciclo de Areguá que Casaccia inicia con *La Babosa* en 1952. Y tuvo una valoración negativa por parte de la crítica local, como en su día *La babosa*, aunque menos virulenta, quizá por tratarse de un autor recientemente fallecido[615]. Lo cierto es que tuvo una fría acogida, a pesar de ser la obra póstuma de uno de los grandes narradores paraguayos de toda la historia.

Los personajes definen el significado argumental profundo de la obra. Casaccia conduce al lector por un laberinto de acontecimientos, que prevalecen por encima de cualquier hallazgo formal, inexistente a todas luces, siempre con un distanciamiento mayor que en sus anteriores novelas. El lector asume una actitud contemplativa y la linealidad del relato intensifica la monotonía de los escasos sucesos que se narran. Esta monotonía discursiva produce un relato que simula degradarse como los personajes, en un ambiente aregüeño que es reflejo fiel de su mundo anímico desvalido. Pertenecen a una clase media paraguaya, reducida a pretensiones de menor

[614]Raúl AMARAL: *Escritos paraguayos*. Asunción, Ediciones Mediterráneo, 1984, p. 235.
[615]Véase el artículo de Fernando CAZENAVE: "A los Huertas les falta abono". Asunción, *Última hora* (2-1-82).

cuantía, cuya caída no es tan evidente como el residuo de la clase burguesa que representan Adelina y Florino, los protagonistas. Lo importante para Casaccia no es la evolución del relato sino las sensaciones de los seres que discurren por él: la fatalidad y desánimo vital que se apodera de un mundo de seres marginados, que han visto derrumbarse su mundo familiar tradicional y que muestran su alma desnuda. Su nostalgia del pasado perdura en sus mentes y colisiona con la realidad, por no querer reconocer que su mundo ha expirado. Casaccia se centra en la indagación en su mundo interior para mostrar sus debilidades y la extraña voluntad de supervivencia que se instala entre la paradoja de lo que ha sido su mundo y lo que no se resigna a dejar de ser. Estos protagonistas son símbolos, como Areguá, del Paraguay que vive, de forma mezquina, anclado y arraigado a un pasado que aporta sólo frustración al presente. Viven alegres y confiados en el presente, pero sobreviven de añoranzas, y no les queda otro aliciente que seguir atormentados por la imposibilidad de una suerte mejor.

Con *Los Huertas* Casaccia trata, en realidad, de totalizar su mundo literario por medio de la inclusión de personajes de sus anteriores novelas. De su lectura, se desprende que desea finalizar su ciclo narrativo. La inclusión reiterativa de personajes en el mismo mundo de Areguá recuerda a las novelas del realismo y del naturalismo decimonónicos, de Balzac o Zola, en las que se inspira formalmente. Estos personajes recurrentes son una transfiguración global de su temática y, al quedar integrados en el espacio de Areguá, conforman una suerte de recuento de bienes y males universales. En *Los Huertas*, lo importante no es lo expresado por los personajes, sino su

pensamiento íntimo sobre la realidad que les rodea, siempre en contradicción con la imagen exterior que tratan de ofrecer, porque apariencia y realidad forman una oposición en el mundo hipócrita en que viven. Las referencias de tipo político solamente se concretan por medio de los personajes: la violencia, la arbitrariedad, el arribismo, la obsecuencia y la impunidad, responden a la decadencia moral de una época, de la que los seres humanos son simplemente agentes activos o de pasiva e inconsciente complicidad. Casaccia, pues, se compromete con la idea de revelar el estado decadente del ser humano y de parte de sus compatriotas.

Para concretar el mensaje implícito en la definición de los personajes, Casaccia recurre al psicologismo, a la sombra de Dostoievski, junto a descripciones de la mente cercanas al psicoanálisis. De esta forma, el pintoresquismo queda abolido y el resquebrajamiento moral de la sociedad se reproduce en los actos de conciencia de los personajes, idealistas desesperanzados o dolorosamente vencidos. Sus diálogos se suceden siempre en función de acontecimientos sucedidos en el relato, y nunca sobre su contenido, quedando como muestras de la apariencia social y no del reconocimiento sincero de la realidad personal. Los supervivientes vástagos de los Huertas y de los Villalba Bogado, los miembros de las familias que protagonizan la obra, tropiezan con las limitaciones que les impone una nueva sociedad que se aleja del camino que han heredado.

Casaccia presenta al Paraguay como un gran matriarcado, donde las mujeres tienen el poder real y la firmeza de espíritu necesarios para cumplir sus destinos, pero la última generación

de mujeres es débil y flaquea porque sus ideas tradicionales han caducado. Contempla también la caída del liberalismo paraguayo como símbolo de la decadencia moral del país. No hay maniqueísmo: la novela no ensalza al gobierno del Partido Colorado, pero tampoco loa a los liberales, porque la dualista historia política paraguaya es causa de la degradación de sus individuos, que quedan sometidos a las veleidades de dos familias de partidos con la misma base ideológica y las mismas ambiciones por establecerse en el poder.

Adelina Huertas, la protagonista, como doña Ángela Gutiérrez y su hermana Clara en *La Babosa*, atesora un conjunto de defectos que pueden corresponder a varios personajes de las obras anteriores del autor. La frustración que transmite la hace parecer a doña Ángela y su alcoholismo evidente la asemeja a Clara. Por otra parte, Adelina es la verdadera protagonista de *Los Huertas*, lo que sumado al papel relevante de otras mujeres, hacen que el mundo femenino se presente en el primer plano, a diferencia de lo que ocurre en la mayor parte de las novelas aregüeñas de Casaccia, donde el hombre suele conducir el discurso. Subraya esta afirmación también el hecho de que la figura del *koygua* que en *La Babosa*, por ejemplo, representaba Ramón Fleitas, en *Los Huertas* quede circunscrita en Adelina Huertas[616]. El *koygua* es el personaje rural que trata de escalar socialmente y adquirir una mentalidad urbana, pero, lo consiga o no, nunca perderá sus rasgos más atrasados. Ese antagonismo entre mentalidades rural y urbana será uno de los objetivos de la crítica de Casaccia.

---

[616] Ver el artículo de Thomas E. CASE: "The coygua character in the novels of Gabriel Casaccia". Oklahoma, *Discurso Literario*, vol. 2, nº 1, 1986, pp.155-165.

Los personajes de Casaccia constituyen un mundo cerrado. También el recuerdo después de su muerte reaparece en otras obras, como ocurre con Casimiro Huertas de *Los herederos* y Gilberto Torres de *La llaga* en *Los Huertas*. Incluso en esta obra se presenta el asesinado Jorge Lazarra, de *Hombres, mujeres y fantoches*, la primera obra narrativa de Casaccia distante del estilo de las siguientes por su costumbrismo. Como sugiere el profesor Amaral, "sus personajes valen por lo que son, más que por lo que representan, de ahí los toque breves, rápidos, alusivos a sus rostros o a sus vestimentas"[617]. Como continuación de *Los herederos*, *Los Huertas* presenta los mismos personajes, Adelina Huertas y Florino Villalba Bogado, el médico Indalecio Rolón; pero reaparecen directa o indirectamente otros de sus obras anteriores como Mario Pareda y el abogado Rolando Gamarra de *Los exiliados*. También encontramos los que se inspiran en la vida real con el nombre alterado, como el librero y editor de Comuneros, Ricardo Rolón, transformado en Ricardo Norol, y los de figuras históricas como Natalicio González (Natalio Gonzaga), Eligio Ayala (Eligio Ayala) y José P. Guggiari (José Gusari). Incluso hay evocaciones de publicaciones que han existido en realidad, como *La Avispa*, en recuerdo de *Cabichu'i*, la publicación proselitista creada por Natalicio Talavera en la época de la Guerra de la Triple Alianza. El profesor Amaral cita que "todos estos nombres responden por instantes a alguna lejana evocación, sin transcendencia aparente pero que para el autor cumplen el objetivo de quedar integrados al plan general, que está implícito y que es parte de ese inconfeso propósito de

[617] *Op. cit.*, p. 237.

realizar, con el trasfondo de Areguá, una especie de recuento de bienes y males universales"[618]. A esta observación, habría que añadir que el recuerdo de personajes de las anteriores novelas subraya el deseo de mostrar los defectos de determinados tipos comunes en la sociedad paraguaya, en un ciclo novelesco cerrado. Mario Pareda es el abogado de empresas extranjeras multinacionales; Florino recuerda a Ramón Fleitas (*La babosa*) cuando idea robar el dinero de Adelina; los Huertas y los Villalba Bogado son representantes de una sociedad mezquina, dividida y decadente; y el abogado Gamarra es el prototipo del abogado arribista, que sobrevive a los avatares y cambios políticos. Cada personaje expresa lo que siente e incluso lo que oculta, en su camino rutinario y diario. Florino y Adelina son prisioneros de una fatalidad no acatada por completo, aunque se hayan de conformar con su situación, y no lamentan su origen social por ser de alta raigambre, sino su propia incapacidad para salir de un mundo en decadencia. A diferencia de Gilberto Torres en *La llaga* y de Ramón Fleitas en *La babosa*, la frustración de Florino Villalba Bogado no es por el fracaso artístico[619]; es un resentido por el descenso de su valoración social, pero no reacciona contra el apagado ambiente que le cobija; se resigna a vivir del pasado. Diferente conducta es la del Dr. Indalecio Rolón Palacios, que trabaja a Freud, a otros psicoanalistas y a fenomenólogos. Su frustración surge de que sus creaciones han quedado reducidas a su trabajo en el Centro de Salud de Areguá. De la misma forma, Mariana descubre al volver que la vida aregüeña aparece inmutable a

[618] *Íbid.*, p. 242.

pesar del transcurso de los años de su larga ausencia. Los muertos mandan a través de los objetos: además del bastón con empuñadura y nudos de oro de don Leonardo que conserva Adelina, el mobiliario ruinoso de ambas familias parece sobrevivir al tiempo, de la misma forma que ocurre con los diez chalecos de fantasía de Casimiro; el ropero de tía Gervasia que nunca se ha abierto; el testamento de aquél, que dispone ser sepultado con su revólver y su bastón; la diferencia entre el panteón donde reposarán los *Huertas*; y las modestas tumbas con faroles de lata de los Villalba. El bastón es el símbolo explícito de un poderío perdido, de una edad ya muerta. No es el símbolo de los *Huertas*, sino el de una época que ya es historia. Finalmente, acabará en manos de Florino y el revólver termina con la vida de Adelina, lo que son demostraciones de que lo que ha muerto sigue perviviendo, y de que el fantasma de Casimiro sigue imperturbable en el ambiente familiar. Los muertos cubren la soledad de los vivos por acto de ausencia y no de presencia alguna sobre ellos. Adelina Huertas y Florino Villalba establecen una relación de amor y odio en un proceso inconsciente de herencia de la problemática familiar, que prolonga el enfrentamiento entre ambas familias. Así, el peso de la tradición se conserva en la memoria de los difuntos, y cada personaje no se puede desprender de su pasado, aunque tenga la voluntad de hacerlo[620]

La temática de *Los Huertas* no es muy amplia, y Casaccia incide básicamente en los mismos asuntos tratados en sus

[619]Gilberto Torres era un pintor mediocre mientras que Ramón Fleitas aspiraba a convertirse en un gran escritor, con la oposición de su suegro.
[620]En este sentido, *Los Huertas* es una novela que resume el ambiente aregüeño de las obras de Casaccia, como ya hemos anticipado en páginas anteriores.

anteriores novelas. Sin embargo, en esta obra se evidencia más poder engendrador de soledad y muerte que el tiempo posee, en cuanto que se encuentra detenido en la mentalidad de los personajes. Es un viaje órfico a los infiernos, pero "el infierno no son los otros", como decía Sartre, sino uno mismo, y el narrador, siempre omnisciente, inicia un descenso a las regiones más oscuras del espíritu de los personajes. En realidad, los hombres son seres que se marginan unos a otros por la incapacidad de superar su propio pasado y el ambiente tradicional y ancestral que domina en la sociedad (el incesto del padre de Adelina es un ejemplo de la incapacidad de los personajes por asumir la hipocresía decadente de su realidad social).

La visión crítica de la sociedad paraguaya que caracteriza a Casaccia -con excepción de *Hombres, mujeres y fantoches*-, también pervive en *Los Huertas*. Hay un aspecto novedoso en relación con las creaciones anteriores del autor: la mordacidad implacable que emplea cuando comenta el progreso paraguayo de los últimos años. Muestra así que el cambio es superficial porque es una virtual sustitución de elementos, pero en el fondo permanece todo igual. Se reemplaza la vulgar guaripola por el whisky, y hasta en el más humilde boliche de campaña se ven en las estanterías rústicas distintas marcas de *scotch*, como cita el narrador. Comenta además el carácter irracional de algunos mitos paraguayos como el de los entierros, que queda como una idea fugaz de la existencia de tesoros enterrados en algunas casas, o de mitos como el Kurupí, "cuento demasiado grande para que se lo traguen y menos aún los turistas, frente a la creencia en él arraigada en Eleuterio. También adquiere un

color crítico la desmitificación de la idea extendida de que todo luchador de la Guerra del Chaco tuvo una actuación épica marcada por el sufrimiento y la lucha, como se observa en este fragmento:

> Volvieron a Asunción a las dos semanas, después de estarse todo ese tiempo en el comando de Isla Poí, comiendo bebiendo y contando chistes verdes en guaraní.[621]

Hemos contemplado cómo el bastón de los Huertas es el símbolo de su decadencia. En el presente de la narración lo lleva siempre Adelina, y acaba en manos de Mariana, la hermana de Florino. El deterioro que Casaccia denuncia es el de las gentes, no el de las cosas. Areguá y su ambiente perviven, pero los personajes van muriendo; el Paraguay vive, pero sus gentes no.

Por otra parte, las diferencias entre *Los Huertas* y las anteriores obras de Casaccia son también evidentes, de la misma manera que es difícil pensar que no haya diferencias entre cada una de ellas. Las obras del autor son distintas, pero se encuentran intercomunicadas, lo que da muestra de la coherencia de su narrativa. En las páginas de *Mario Pareda* (1940) empiezan a manifestarse ciertos elementos que con los años aflorarían en las siguientes novelas. Pero *Los Huertas* recoge, además, el intento de sumar un estado de denuncia que comprende numerosas variantes surgidas de los propios personajes. Sólo se duelen de la realidad íntima que les oprime, pero carecen de importancia lo que expresan y hacen en la práctica. Las menciones de tipo político sólo se concretan a través de estos personajes: la violencia y la arbitrariedad responden a la decadencia moral de

la época representada por ellos, agentes pasivos o de inconsciente complicidad con el poder. Lo que interesa a Casaccia es poner de manifiesto la decadencia y derrota de un modelo social que se reduce a un vivir alegre y confiado en el presente por medio de la añoranza del pasado. El autor reprocha a la sociedad paraguaya su capacidad de originar la frustración de sus individuos.

Casaccia -en su afán de totalizar su novelística- reitera ideas de otras obras, como el que la historia paraguaya es una viva pasión nacional que surge sin propósito deliberado para fijar solamente un estado de ánimo o los prejuicios y prevenciones de algún personaje respecto de otro. El autor pone en entredicho la forma de escribir la historia en Paraguay, cuyos autores no fundamentan su trabajo en investigaciones, análisis y trabajos científicos, sino en impresiones personales inspiradas en la formación política de quien en realidad no es intérprete del pasado, sino instrumentador con un fin político para el presente y el futuro. Así, Casaccia cuestiona el revisionismo. La historia paraguaya que escribió Casimiro Huertas, y que su hija Adelina intenta por todos los medios publicar, es uno más de esos manuales que se escriben sin orientación científica en Paraguay, y basados en las inquietudes intelectuales políticas personales. La dispersión de este manuscrito, un informe ilegible y demasiado extenso, no es más que el símbolo representativo de la fragilidad y pérdida del influjo de la generación del 900 paraguaya en la actividad intelectual del país, vana actividad a veces que sólo busca la

[621]El comando de Isla Po'í es el del destacamento de Boquerón que derrotó al ejército boliviano determinando la victoria paraguaya en la Guerra del Chaco.

notoriedad social o la fama, lo que se manifiesta en las siguiente palabras de Adelina:

> -Con que le hagan un busto, o nada más que la cabeza, como ésa de O'Leary en la Plaza de los Héroes de Asunción -contestó Adelina-. Podría hacérsela Herman Guggiari... Cuando se publiquen sus siete tomos de historia política estará a la altura de O'Leary, si es que no lo sobrepasa, aunque Casimiro no admiraba a O'Leary. Solía decir que era más poeta que historiador.
>
> Eleuterio, que era lopizta y que consideraba a O'Leary como el más grande historiador paraguayo, asintió con un ambiguo y débil movimiento de cabeza.[622]

La generación del 900 trazó los rumbos de la vida cultural del país, y a ella pertenecían los difuntos Dr. Villalba y don Leonardo Manuel. En la narración se juzga a esta generación, no por el resultado de su trabajo, sino por los problemas institucionales (revoluciones, conspiraciones, etc.) en los que participaron sus integrantes. Casaccia subraya las contradicciones entre su brillantez intelectual y su inoperancia política. Queda en los personajes de la novela el mito de lo que fueron y de sus opiniones que perduraron, pero sus trayectorias se han apagado en la época en que discurre la acción de la novela.

ESTRUCTURA

En cuanto a la composición de la obra, la estructura de *Los Huertas* es la más estrictamente lineal de todas sus obras precedentes. Los capítulos se presentan encadenados sin solución de continuidad, exentos de interpolaciones y digresiones explicativas. La influencia de *El villorrio* de William Faulkner se observa tanto en el aprovechamiento de un

---

[622] *Los Huertas*, p. 38.

espacio real para convertirlo en motivo simbólico y en la aspereza de las relaciones entre los personajes dentro de este espacio, pero nunca en la fragmentación del discurso, porque Casaccia prefería en su obra el estilo realista tradicional, aunque mostrara predilección por los diferentes tipos de monólogos. El estilo, con un lenguaje sencillo y sin alardes retóricos, se caracteriza por la misma morosidad de otras novelas anteriores, como *La Llaga* y *La Babosa*, acorde con la monotonía que rodea la vida de los personajes. La lengua guaraní aparece según el contorno en que se sitúan los personajes. Hay momentos en que irrumpe porque la acción misma obliga a su uso, aunque de forma más mesurada que en las novelas anteriores de Casaccia. Pero también se encuentra en otro tipo de situación: cuando la lengua nativa se constituye en un elemento de comunicación coloquial. Las frases en guaraní guardan la ilación del coloquio porque se instalan esporádicamente para avalar el dramatismo o el impulso de situaciones bien acentuadas, con lo que responde al intento de reflejar los estados de ánimo no transferibles de los personajes.

Los diálogos son un intercambio de ilusiones fallidas o de fatalidades inconclusas, y Casaccia no los incorpora como mecanismo independiente, sino en función de lo sucedido, como comprobamos en el siguiente fragmento:

> -¿Sabes lo que estoy pensando, Cirilo? -dijo Adelina saliendo de un monólogo interior-. Que mi tía Gervasia, mi madre, y Casimiro se callaron muchas cosas. Se fueron de este mundo llevándose muchos secretos. Se murieron sin que llegase a conocerlos del todo... Ahora, muertos, los veo distintos... ellos tampoco pudieron conocerme tal como soy.
>
> -Tu tía Gervasia no era de mi gusto. Era muy creída -dijo Cirilo.

-A mí tampoco, -le respondió Adelina, subrayando sus palabras con un gesto amargo de la boca. Tía Gervasia tenía un corazón duro y frío como ese mármol que la cubre. -Y echó una mirada desafiante hacia la tumba de su tía-. Y tras un breve silencio, agregó: Tal (sic) vez el corazón de los Huertas sea de piedra, por eso nos guardamos tantas cosas aquí. -Rubricó su expresión dándose un golpe con el puño cerrado en el pecho.[623]

Hugo Rodríguez Alcalá ha comentado que en la novelística de Casaccia se perciben las influencias de Proust, Dostoievski, Baroja y Mauriac[624]. Sin embargo, no es menor la influencia del naturalismo francés en el ambiente de las obras; de Zola, sobre todo en la definición psicológica de los personajes; la de Faulkner a la hora de configurar un mundo novelístico totalizado y personal; y la de Ibsen, ya que el doctor Indalecio Rolón es una contrafigura del personaje del doctor Stockmann, en cuanto que ambos fundamentan su fortaleza en la soledad. También se percibe en las últimas novelas de Casaccia la influencia de Onetti, en la semejanza de los personajes, seres frustrados que no encuentran una salida posible al decadente mundo que los rodea, en la formación de un mundo novelesco total a lo largo de varias obras, y en la utilización de un espacio común, Santa María en el escritor uruguayo y Areguá en el paraguayo. Lo cierto es que las influencias en la obra de Casaccia no deben de obsesionar en un estudio de su obra, porque su novelística se encuentra repleta de semejanzas con la de algunos autores realistas, naturalistas y de la novela psicológica[625]. Lo importante es que Casaccia se forma un

---

[623] *Íbid*., p. 36.
[624] Hugo RODRÍGUEZ ALCALÁ: prólogo de *La babosa*. Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1991, pp. 9-42.
[625] Para ver influencias en la obra de Gabriel Casaccia remitimos al estudio de Francisco E. FEITO: *El Paraguay en la obra de Gabriel Casaccia*, Buenos Aires, Francisco García Cambeiro, 1977.

mundo novelístico personal, un estilo propio indagativo, y un escenario desidealizado para mostrar la decadencia del mundo y de las ideas de la clase media paraguaya; de la imposibilidad de una redención o liberación por la mezquindad que domina a las gentes. El abandono de la vertiente costumbrista paraguaya y la construcción de un mundo alegórico es la principal aportación de Casaccia, del creador de la novela contemporánea en su país, y a la vez transformador de la novela realista en él, dentro de los cánones de la novela tradicional. En este sentido, *Los Huertas*, sin ser una de las mejores creaciones del autor, aporta el final de su "tragedia pueblerina" que sabe acceder a los temas profundos con palabras sencillas y cotidianas, citando las palabras del profesor Raúl Amaral[626].

[626]"Contraprólogo" de *Los Huertas*, p. 240.

7.1.2. LA NARRATIVA DE AUGUSTO ROA BASTOS: EVOLUCIÓN DESDE *YO EL SUPREMO*.

La trayectoria literaria de Augusto Roa Bastos hasta su novela *Yo el Supremo* ha sido suficientemente estudiada. No ha ocurrido así con su novelística posterior. En este apartado nos ocuparemos de sus obras narrativas de los últimos quince años, centrándonos en reseñar los denominadores comunes temáticos y estilísticos. Roa sigue siendo prácticamente el único autor cuyas obras transcienden en el exterior del país, y su prestigio se ha acrecentado más aún a partir de la obtención del Premio Cervantes en 1989. Esta fecha se puede determinar como la que divide su narrativa posterior a *Yo el Supremo*: desde la publicación de esta obra hasta la obtención del premio es el período menos fecundo del autor en la creación de ficción, pero en la década de los noventa sucede lo contrario, pues se publican cuatro novelas suyas desde 1992 hasta 1995 mientras que anteriormente sólo había editado dos.

Para hallar las causas de esta desproporción de publicaciones literarias de Roa en los años ochenta, es necesario examinar su biografía. Después de *Yo el Supremo* se traslada de Buenos Aires a Toulouse, donde reside durante muchos años, prácticamente hasta 1995 en que decide retornar a su tierra. Allí se dedica a labores docentes y divulgativas más que a la escritura artística, aunque habría que destacar que en esta época es cuando publica sus mejores artículos de opinión y ensayísticos. En 1982 es expulsado del Paraguay por el gobierno de Stroessner cuando visitaba el país para presentar el poemario de Jorge Canese *Paloma blanca, paloma negra*, molesto el dictador porque había realizado declaraciones en el

extranjero en favor de la progresiva democratización de su país y de la necesidad de formación de un gobierno demócrata de unidad nacional. Es en ese momento cuando comienza el exilio político forzoso de Roa Bastos, quien desde entonces ya no puede volver a visitar su país hasta después del golpe que derrocó a Stroessner.

A pesar de su exilio ordenado por Stroessner[627] siguió vinculado con el Paraguay desde Toulouse. En 1986 confeccionó una carta-proclama en la que llamaba a la unidad al pueblo paraguayo y en la que sugería la necesidad de una apertura democrática en el Paraguay, que Carlos Villagra Marsal leyó en la Plaza de Italia de Asunción, lugar donde se reunían las manifestaciones contra la dictadura. Esto provocó que fuera declarado *persona non grata*. Después de la caída del dictador podía volver a su país, pero siguió viviendo en Toulouse. Desde entonces volvió a participar con frecuencia en la vida cultural del país, pero algunas contradicciones que se deducen de sus manifestaciones le han convertido en una personalidad discutida; nadie en el Paraguay discute su importancia y calidad de sus obras, pero algunos círculos culturales cuestionan su integridad y sinceridad. Valga como ejemplo las numerosas polémicas sobre la narrativa paraguaya que ha

[627]Augusto Roa Bastos comenzó su verdadero exilio por motivos políticos en 1982, cuando después de visitar su país, algo que realizaba cuando deseaba, de forma misteriosa la policía lo detiene y lo envía sin pasaporte a Clorinda. Se puede comprobar fácilmente al visitar el Paraguay, que Augusto Roa Bastos no se exilia en 1947 como figura en su biografía oficial. Para una reseña biográfica de Augusto Roa Bastos que difiere totalmente de la que aparece en *Augusto Roa Bastos por Rubén Bareiro Saguier*, Montevideo, Ediciones Trilce-Éditions Caribéennes, 1989, ver Guido RODRÍGUEZ ALCALÁ: "Trayectoria política de Roa Bastos". Asunción, Suplemento de Cultura de *Noticias* (15-5-94), pp. 2-3. Dato esclarecedor que contradice sus declaraciones reiteradas sobre que Morínigo fue el culpable de su exilio, destaquemos que Roa fue nombrado por el mismo dictador Higinio Morínigo, Secretario de la Embajada en Buenos Aires, como figura en el Registro Oficial paraguayo del año 1946, página 1301, cargo que no aceptó alegando motivos de salud. Hasta 1982, fecha en que es expulsado cuando había acudido a presentar el poemario de Jorge Canese *Paloma blanca, paloma negra*, Roa visita Asunción en varias ocasiones, como se observa en la fotografía que aparece en el citado artículo de Rodríguez Alcalá.

mantenido en su país con otros escritores como Juan Bautista Rivarola Matto y Mario Halley Mora, y que le han provocado la ruptura de la amistad con quienes la había mantenido, como en el caso de Villagra Marsal. En 1995 ha obtenido el Premio Nacional de Literatura con su novela *Madama Sui* en votación muy reñida y ajustada con la obra finalista, *El júbilo difícil* de Villagra Marsal, lo que ha acrecentado el carácter polémico de su figura literaria. A pesar de todo, Roa Bastos fue el gran impulsor de la narrativa paraguaya desde que en 1953 publicara *El trueno entre las hojas*, y es el escritor más importante que ha dado el país; sigue siendo el único narrador paraguayo que publica con regularidad fuera del ámbito latinoamericano.

Roa Bastos publica menos creaciones literarias en la década de los ochenta que en la de los noventa. Edita algunas recopilaciones de relatos recogidos en otras obras, como la *Antología personal* (1980), publicada en México -que incluye un grupo de cuentos que aparecen en *El Baldío* (1966)-, y *Contar un cuento y otros relatos* (1984), que ve la luz en Buenos Aires -cuyos relatos aparecen en *El trueno entre las hojas*, *El Baldío*, *Madera Quemada* (1967) y *Moriencia* (1969)-. En París publica *Récits de la nuit et de l'aube* (1984), una colección de narraciones infantiles traducidas al francés[628]. En 1985 ve la luz en la revista *Estudios Paraguayos* su versión teatral de *Yo el Supremo*, que se estrenó al año siguiente en Asunción, sin su presencia porque tenía la entrada en el país proscrita[629]. A estas creaciones hay que añadir unas poesías publicadas en la revista *Cuadernos Hispanoamericanos* en 1983, sus trabajos

[628] Esta obra apareció editada posteriormente en Paraguay en 1999.

ensayísticos y sus artículos periodísticos, importantes en su trayectoria personal. No obstante, la de los ochenta es una producción muy exigua cuantitativamente si la comparamos con las cuatro novelas que han aparecido en los noventa.

El sonámbulo.[630]

En 1984, Roa Bastos publica en Italia un relato que figura como prólogo de un libro de cuadros de la Guerra de la Triple Alianza: *El Sonámbulo*, que es posiblemente una de las mejores narraciones de Roa Bastos. Es una novela corta en la que desarrolla algo más el contenido de los tres relatos que publicó anteriormente (diciembre de 1975), en el diario asunceño *ABC Color* con el título de "Cerro Corá", y que son un esbozo de la primera versión que quemó de *El Fiscal*. En los tres fragmentos que posteriormente se publican como una sola narración, aparece la Guerra de la Triple Alianza como fondo del argumento. El narrador es Silvestre Carmona, un militar paraguayo que fue acusado de traicionar a Solano López, sobre los últimos días del mariscal, antes de ser alanceado y luego crucificado por las tropas brasileñas en 1870, motivos que aparecerán en *El Fiscal* (1993). Estos fragmentos aparecieron también en la revista argentina *Crisis* en esas mismas fechas, agrupados en un solo cuento de apenas tres páginas titulado *El sonámbulo*.

Posteriormente Roa amplía el argumento de estos escuetos relatos creando la novela breve que se publica en el libro sobre el pintor Cándido López en 1984, que incluye

---

[629] En 1998 se estrena la segunda obra dramática del autor con el título de *La tierra sin mal*. Está localizada en la época jesuítica.

[630] Augusto ROA BASTOS: **El sonámbulo**. En *Cándido López (Imágenes de la Guerra del Paraguay)*, Milán-París, Franco María Ricci, 1984, 168 + 2 pp. El texto de Augusto Roa Bastos figura en las pp. 28-108.

reproducciones de las pinturas de este artista argentino, junto a documentos y testimonios de esta guerra, editado por Franco María Ricci, dentro de la colección *La imagen del hombre*, hecho al que hace referencia en *El Fiscal*, obra donde también evoca al pintor argentino. El relato tiene una extensión de cuarenta y cuatro páginas y Roa denomina *El sonámbulo* en la ficción al pintor argentino Cándido López, como podemos comprobar que lo apoda también así en *El Fiscal*[631]. El pintor al que se dedica la obra fue muy ignorado en su época, a pesar de que había documentado con sus cuadros la Guerra de la Triple Alianza mientras era soldado de Mitre. Sus cuadros reproducen batallas y sucesos de la guerra, y son los verdaderos protagonistas de la edición. El relato fue traducido a varios idiomas.

Luis María Ferrer Agüero comenta sobre los breves fragmentos publicados en 1975 en *ABC Color*, que se tratan de pequeños esbozos narrativos de una novela sin publicar, aunque los analiza como si fueran cuentos breves interrelacionados[632]. En el primero de ellos, un reportero (un personaje muy recurrente en el universo narrativo de Roa) encuentra un escrito en el que se refutaba una supuesta campaña de difamación contra Solano López:

> En 1940, mientras me hallaba buscando en los archivos de la Fiscalía General del Estado ciertos datos relacionados con la venta de tierras públicas en zonas de fronteras para documentar una campaña que proyectaba el diario del que yo era redactor, encontré por azar el presente escrito.

---

[631]Parecía un sordomudo o un sonámbulo completamente fuera del mundo real... (*El Fiscal*. Madrid, Alfaguara, 1993, p. 266).

[632]Luis Mª FERRER AGÜERO: *El universo narrativo de Augusto Roa Bastos*. Tesis doctoral. Madrid, Universidad Complutense, 1981., p. 329.

> Mi hallazgo no tenía relación directa con el peculado de las tierras, pero en cierto modo explicaba estas y otras anomalías, al remontarse a las raíces de la revuelta vida política paraguaya, luego de la devastadora guerra de la Triple Alianza.
>
> El escrito, impregnado de una intensa subjetividad, no puede ser considerado un trabajo histórico; pero, por ello mismo, es más y menos que eso. No se le dio el curso que marca la ley, ni siquiera el registro en los libros de entrada. Aunque no tiene fecha, data sin duda de la primera década del siglo; hecho verificable en que fue dirigido al fiscal que actuó en aquella época, un jurista e historiador de apellido patricio que se distinguió en el cargo por su rigor y severidad, sobre todo con los adversarios políticos. Hombre culto y versátil -polígrafo se decía entonces- publicó varios ensayos, folletos y monografías, entre ellos, un voluminoso y furibundo libelo contra Francisco Solano López, titulado *Un tirano del Paraguay*. El escrito constituye una refutación del libro del fiscal. Éste le acusó el reto. Se advierte que dedicó al manuscrito una sañuda atención, las notas y comentarios de puño y letra dejados en los márgenes -la mayor parte de los cuales se reproducen aquí las refleja torvadamente- (sic). En uno de ellos denuncia el enfado que le produjo "el haber manipulado durante cinco años esos deshechos para descifrar el relato probablemente apócrifo de un simulador".[633]

Hugo Rodríguez Alcalá hace constatar que la narrativa paraguaya se inicia en la primera década del siglo XX con el recuerdo obsesivo de la guerra de la Triple Alianza, y en ella, con un aire romántico, el Paraguay se rebelaba contra una interpretación enemiga de su historia, considerándose a Solano López no como un tirano sino como un patriota; el regente del pueblo más feliz y progresista de América Latina[634]. Siguiendo esta idea perceptible en los textos de la época, Roa Bastos inicia en este fragmento su reinterpretación de la historia

[633]Augusto ROA BASTOS: "Cerro Corá". Asunción, Suplemento Cultural de *ABC Color*, 30 de diciembre de 1975, p. I.

paraguaya escrita durante esos años, concretamente de la traición a Solano López del coronel paraguayo Silvestre Carmona, superviviente de la Guerra de la Triple Alianza y de la acción en Cerro-Corá, combatiendo la historia oficial vigente –de signo nacionalista– de estos acontecimientos, en la que el coronel es tratado ignominiosamente, por ser considerado un traidor a la causa nacional que impulsó el máximo mandatario López con su propaganda. En el relato, se conoce más adelante que el autor del escrito es el coronel, detalle que también aparece citado en la parte histórica de la Guerra de la Triple Alianza de *El Fiscal*[635]. Los puntos comunes de este fragmento con *Yo el Supremo* son evidentes, puesto que se adecua al estilo de Roa Bastos (existencia de un compilador, confrontación entre palabra escrita y palabra oral, procedimiento cervantino de existencia de un manuscrito original, impugnación de la historia oficial y de la verdad institucionalizada, etc.).

Sigamos con los fragmentos que publica en 1975. El segundo, titulado "El resplandor", es una continuación del escrito de refutación de Carmona al Fiscal General. En la narración se habla de la niñez del futuro mariscal López, del progreso de la nación paraguaya durante aquellos años del gobierno de su padre Carlos Antonio López. Aparece además la figura del Paí Maíz, preceptor del joven López. En esta parte del relato se presentan las dos facciones que años después polemizarán durante tanto tiempo y que marcaron la vida política: lopistas y antilopistas. En el tercer fragmento

[634]Hugo RODRÍGUEZ ALCALÁ: *Op cit*., p. 178.
[635]"Poco después, el coronel Silvestre Carmona, ayudante de campo del mariscal, ex fiscal de sangre, y uno de sus oficiales más valerosos, engrosó la fila de desertores que iban a entregarse a las fuerzas enemigas". *El Fiscal*, Madrid, Alfaguara, 1993, p. 286.

titulado "El final", Roa narra la campaña y el holocausto final de López, haciendo mención incluso el tema de los "entierros", que también apunta de forma ligera en *El Fiscal*.

El tema de estos relatos fue reelaborado y el resultado de ello fue la novela corta titulada *El Sonámbulo*, como hemos citado. Está inspirada en motivos semejantes al de los tres relatos publicados en Asunción (el traidor Silvestre Carmona, la semejanza y casi réplica exacta en la nota inicial de ambos, etc.), y Roa solamente introduce algunos cambios de estilo[636]. El primero de los publicados en *ABC Color* y en *Crisis* fue literalmente transcrito por el autor en buena parte de la "Nota preliminar del compilador", mientras que trata el contenido de los dos restantes con mayor profundidad y extensión. En una de sus páginas se alude a la figura del pintor Cándido López, que aparece en el relato siempre en primer término aunque no lo haga más que en esa ocasión explícitamente, pero no tiene ninguna relación con cualquier otro motivo de *El Fiscal*. Como cita Sylvia Valdés, estas anotaciones sobre la Guerra Grande revelan la importancia del trabajo que hizo Roa en relación con ella, y añade que "el gran valor de **El Sonámbulo**, (...) consiste en encender una luz más allá del propio tema sin intentar formular una explicación del mismo ni una tesis"[637].

En realidad, algunos motivos de *Cerro-Corá* y de *El Sonámbulo*, en su inspiración, como la cita de Cándido López o

---

[636]Compárese el fragmento inicial anterior con el siguiente: "A comienzos de 1947, mientras me hallaba buscando en los archivos de la Fiscalía General del Estado ciertos datos reservados para documentar una campaña que proyectaba el diario del que yo era redactor, encontré por azar el presente escrito. La campaña periodística se proponía ventilar los entretelones de un malhadado asunto: la venta de tierras públicas en zonas de fronteras. Mi hallazgo no tenía relación directa con el peculado de las tierras, pero en cierto modo explicaba éstas y otras anomalías, al remontarse a las raíces de la revuelta vida política paraguaya, luego de la devastadora guerra de la Triple Alianza". *Op. cit*., p. 29.

[637]Sylvia VALDÉS: "La historia y su doble (Roa Bastos y Cándido López)". *CHa*, Madrid, nº 493/94 (julio-agosto de 1991), pp. 119-127.

el tema de la traición, pueden presentar cierta relación con determinadas secuencias que aparecen en la segunda parte de la versión definitiva de *El Fiscal*. Sin duda, era parte de la primera versión de esta obra; la que Roa ha señalado siempre que quemó porque le parecía demasiado dura con su pueblo y no tenía sentido escribirla cuando ya había caído el dictador Stroessner. Sea como fuere, los fragmentos solamente se asemejan a esta novela publicada en la temática genérica, en la recurrencia de personajes históricos y, sobre todo, en las propias ideas y opiniones del narrador sobre determinados sucesos de la guerra (el papel jugado por el Padre Fidel Maíz, el tema de los "entierros", el holocausto de Cerro Corá, etc.). Por otra parte, el escrito de Carmona va dirigido a un fiscal que le juzga, lo que supone que Roa reincide en el tema de la imposibilidad de juzgar por parte del hombre, que posteriormente reproducirá con amplitud en el argumento de *El Fiscal*.

En la nota inicial del compilador se resume el carácter del relato: es una mezcla de confesión a modo de ensayo narrativo que revela un secreto desconocido por los historiadores, lo que permite configurar un examen de la traición como móvil de la conducta moral del ser humano. El compilador impugna con el testimonio hallado el escrito oficial del fiscal, con lo que Roa quiere demostrar que las verdades supuestamente irrefutables porque han pasado con letras grandes a la historia no son absolutas, y es posible en cualquier momento rectificar la historia cuando aparecen evidencias que permanecían ocultas.

La originalidad del texto se presenta también en las correcciones y aclaraciones que el fiscal que lee el texto realiza a mano en el margen de cada página, y que suelen poner de relieve las contradicciones del testimonio ofrecido con versiones oficiales de la historia como las de las *Memorias* del coronel Juan Crisóstomo Centurión, o las que han sido transmitidas de forma oral por los testigos anónimos de los acontecimientos o de personas que sobrevivieron a la contienda. Roa Bastos restituye el testimonio de Carmona, el del perdedor, con una supuesta carta escrita por él al Procurador General de la República, e invita a compartir y descifrar las apreciaciones y anotaciones de los márgenes.

Silvestre Carmona da cuenta de su relación con Francisco Solano López, de quien las anotaciones del fiscal revelan que no fue el gran héroe épico que dictamina la historia escrita. Trató de convertir a todas las gentes del país en sumisos sirvientes y se valió de su cargo para practicar el nepotismo, de la misma forma que sus decisiones siempre fueron arbitrarias. El texto pone de relieve la eterna polémica paraguaya entre los defensores y los detractores del mariscal: para unos fue un héroe, mientras que para otros fue un nefasto irresponsable y un dictador, por lo que Roa confecciona su relato ofreciendo la idea de que la historia siempre queda abierta a la interpretación personal. Así, Silvestre Carmona valora a Madame Lynch como una mujer extraordinaria que siempre acompañó al mariscal, pero el fiscal anota que fue una perversa que escarneció a la austera sociedad paraguaya y se quedó en propiedad medio país, hecho que se probó después de la contienda.

El carácter histórico del relato no impide que Roa reflexione sobre otros temas como el susodicho de la traición, la conciencia profunda del ser humano y la imposibilidad de juzgar del hombre. El relato concluye con una revelación que remite al tema borgiano del traidor y del héroe. *El Sonámbulo* es, por tanto, un resumen arqueológico de las versiones de la historia del mariscal, con un discurso construido de una forma que no sólo obliga a remontar con el autor la corriente del origen de la historia contada, sino que incita a buscar las interpretaciones de otras lecturas yuxtapuestas. La analogía y homología entre el discurso histórico y el literario es posible porque el texto revela sus propias pertinencias que se oponen dialécticamente. La invención de la historia como imagen literaria es la forma más adecuada -según se desprende del texto- de combatir la manipulación de sus mensajes oficiales y revisionistas.

El Sonámbulo es una continuación del estilo y del tipo de narración de *Yo el Supremo*. Es la primera que vez que Roa se acerca de manera directa a la historia de Francisco Solano López, sin referencias intrahistóricas al pasado de personajes de las obras en épocas posteriores, y lo hace con el presupuesto de la reinvención de la historia que le acompaña en todas sus novelas. Es posiblemente una de sus narraciones mejor construidas, además del primer esbozo de *El Fiscal*, la obra que posteriormente destruyó y reescribió con un tema distinto. De todas las publicaciones de Roa de los años ochenta, dispersas y repetidas, es la narración más coherente y la que construye el discurso que ha situado a Roa en uno de los lugares privilegiados entre los escritores en lengua española.

Las novelas posteriores a 1989: *Vigilia del Almirante, El Fiscal, Contravida* y *Madama Sui*.

Después de obtener el Premio Cervantes en 1989, con la implicación política de apoyo a la transición democrática del Paraguay que representaba el dar un premio a su escritor más internacional, Roa abandona su retirada temporal de la publicación de obras nuevas. En oposición, si en la obra del autor los ochenta representan años de escasez de ficción creativa, los noventa son su época más fecunda cuantitativamente[638]. Desde 1992 hasta 1995 publica cuatro novelas, el doble de las que había editado desde que en 1960 viera la luz *Hijo de hombre* por primera vez. Incluso se ha permitido cerrar la tan aludida por él "trilogía paraguaya" con *El Fiscal* y completar *Contravida*, según el autor la primera novela que comenzó a escribir después de la inédita *Fulgencio Miranda*. Otra cuestión distinta es la valoración cualitativa de esta producción, que sin duda no ha llegado a alcanzar la resonancia de dos obras maestras como *Hijo de Hombre* y *Yo el Supremo*.

Las cuatro novelas son *Vigilia del Almirante*[639], *El Fiscal*[640], *Contravida*[641] y *Madama Sui*[642]. También ha publicado un

---

[638]Algunos importantes artículos ensayísticos y periodísticos que Roa publica durante la década de los ochenta son: "La integración iberoamericana" (Madrid, *CHa*, 427, enero (1986), pp. 21-41); "Fragmentos de una autobiografía relatada" (en *Augusto Roa Bastos por Rubén Bareiro Saguier*, Montevideo, Trilce- Éditions Caribéennes; 1989, pp. 51-99); "Hacia el pluralismo democrático en el Paraguay" (Madrid, *CHa*, 408, junio (1984) pp. 4-17); "De narradores y folletineros" (Asunción, Asunción, Suplemento cultural de *ABC Color*, 25 de julio (1982), ponencia del *Encuentro Internacional de Escritores*, México D.F., febrero de 1982); "La narrativa paraguaya en el contexto de la narrativa hispanoamericana actual" (publicado por primera vez en Asunción, Suplemento Cultural de *ABC Color*, 18 de julio (1982), pp. 4-5); "La noche trágica del Paraguay" (Madrid, *Leviathán*, 21 de octubre (1985), pp. 33-44); "El nuevo descubrimiento" (Madrid, *El País*, 16 de noviembre (1985), pp. 11-12); "El texto cautivo" (Asunción, Suplemento Cultural de *ABC Color*, enero (1982) y Barcelona, *Quimera*, 17-18, 1982).

[639]*Vigilia del Almirante*. Madrid, Alfaguara, 1992; y Asunción, El Lector, 1992.

[640]*El Fiscal*. Madrid, Alfaguara, 1993; y Asunción, El Lector, 1993.

[641]*Contravida*. Asunción, El Lector, 1994; y Madrid, Alfaguara, 1995.

[642]*Madama Sui*. Asunción, El Lector, 1995; y Madrid, Alfaguara, 1996.

ingenioso relato titulado **El crack** en la antología *Cuentos de fútbol* (1995)[643], con prólogo y selección de Jorge Valdano, donde retoma el tema de la imposibilidad de gozar de lo anhelado por medio de la historia de Goyo Luna, un delantero de un equipo de fútbol que marca el gol del triunfo de su equipo a la vez que muere, en un tono donde se mezcla la ternura, lo trágico y lo cómico. Sin embargo, de forma sobrenatural reaparece en el partido de vuelta y repite lo acontecido, aunque ha muerto en realidad. Así, el espíritu de las grandes gestas épicas de los hombres medios sobrevive al tiempo en la memoria de los hombres, como ocurre en la historia de las letras grandes. El cuento se sitúa en las coordenadas del realismo mágico, y quizá uno de sus aspectos más importantes en el global de la obra de Roa Bastos es la aparición de Manorá como lugar de nacimiento de Goyo Luna, lo que remite al universo mítico que se encuentra más perfilado en la novela *Contravida*. **El crack** destaca por su perfecta estructura en tres partes –pensamiento del personaje, antecedentes y ascendencia, y desenlace "mágico"–. Es una muestra de la estructura habitual de los cuentos del autor.

Destaca de estas novelas el que, como *Yo el* Supremo, sean obras donde un "compilador" elabora una historia siguiendo los manuscritos de un protagonista concreto, lo que provoca que se caractericen por ser ficciones de personaje, como las anteriores. Los argumentos y los temas tratados suelen ser recurrentes, aunque Roa los amplifica con disquisiciones y extensas reflexiones. *Vigilia del Almirante* es una

[643] Augusto ROA BASTOS: **El crack**. En Jorge Valdano, edit.: *Cuentos de fútbol*. Madrid, Alfaguara, 1995, pp.

"contrabiografía" de la figura de Cristóbal Colón, escrita con un tono autobiográfico semejante a las obras publicadas por el escritor español Vicente Muñoz Puelles, la primera titulada *Yo, Colón*, publicada un año antes, y la segunda *El último manuscrito de Hernando Colón*, el mismo año, en las que se tiende a subrayar su carácter humano frente a la posición divinizada que ocupa en la Historia por haber descubierto América. *El Fiscal* es la autobiografía de un exiliado político que padece, aun viviendo en Francia, las secuelas psíquicas y físicas que provoca esta situación, por lo que intenta vengarse del dictador que lo ha arrojado a otro mundo en el que no acaba de integrarse, y pretende asesinarlo en una recepción oficial, pero fracasa y muere finalmente. *Contravida* es el retorno de un prisionero político al mundo y al espacio –mítico y real– de su infancia, después de escapar de prisión, por lo que se dirige a su pueblo natal, mientras recuerda episodios del pasado. Y *Madama Sui* -transfiguración nominal de Madama Lynch, la concubina del mariscal López- es la dramática historia de una joven que acaba siendo una de las concubinas del dictador, recreación de Stroessner. Como se observa, son historias del proceso de destrucción de un personaje que trata de escapar de la vorágine de la historia pasada y del presente para encontrarse con un futuro incierto. Esta lucha que emprenden acaba inexorablemente con su propia muerte, al ser víctimas de una tiranía absurda –el poder absoluto–, o, en el caso de Colón, de los designios del demiurgo llamado Historia. *Madama Sui* es la única de sus novelas en que el protagonista es

femenino, porque en ella Roa pretende observar cómo la mujer fue también víctima de la dictadura de Stroessner. Para ello trata de situar el tono del discurso como si narrara una persona del sexo femenino, al mismo tiempo que presenta a una mestiza paraguayo-japonesa que representa a dos mundos enfrentados pero unidos por la opresión que sufre la mujer en cualquier lugar. De la misma manera, otra escritora paraguaya, Renée Ferrer, en la novela *Los nudos del silencio* conecta mentalmente en el mundo del silencio de una *show-girl* oriental y la protagonista pequeño burguesa paraguaya, como síntesis del mundo de opresión que sufre la mujer, en este caso agravado por su nacionalidad de países del llamado Tercer Mundo. Los protagonistas de estas novelas son como el ambiente que los rodea, la visión fantasmal y ambigua que el autor tiene de la realidad del Paraguay.

En las cuatro novelas Roa reincide en los mismos temas de su obra anterior y continúa con su estilo cervantista en el que el argumento se construye a partir del hallazgo de un manuscrito. En relación con la recurrencia de temas, Carla Fernandes cita que la *poética de las recurrencias* es el denominador común de la obra de Roa Bastos, entendiendo el término *poética* como Todorov[644]. Fernandes sintetiza con profundidad tanto el momento en que se produce la inclinación de Roa hacia la poética de las repeticiones en sus novelas, como la vinculación de esta práctica en sus obras. Establece las posibles causas de estas recurrencias:

[644]Carla FERNANDES: "Contravida: hacia una poética de las repeticiones en la obra de Augusto Roa Bastos". Ponencia del coloquio *Augusto Roa Bastos: la obra posterior a Yo el Supremo*, organizado por la Universidad de Poitiers, CNRS-URA 2007-Literaturas latinoamericanas, celebrado los días 1-2 de febrero de 1996. Trabajo cedido gentilmente por la autora.

> Augusto Roa Bastos siempre aplicó esta poética de las variaciones y sobre todo, la aplicó antes de elaborar una teoría a su respecto. El año 1982, con la conceptualización teórica y con su respectiva aplicación a la primera novela, *Hijo de hombre*, modificada y ampliada, corresponde a un momento clave de la producción literaria roa-bastiana; un momento transitorio hacia otro tipo de obras como *Vigilia del Almirante* (1992), *El Fiscal* (1993) y *Contravida* (1995).
> El escritor paraguayo vincula esta poética de las variaciones con la oralidad. En la medida en que las repeticiones o reiteraciones no se pueden separar por completo de las variaciones, dichas repeticiones tienen mucho que ver también con la oralidad, con el texto ausente. Forman parte de la búsqueda incesante para integrar la oralidad en el campo de la escritura. En este caso, A. Roa Bastos se vale de una estructura que remite a la estructura de los textos orales, tales como cuentos, mitos, leyendas...[645]

Hay que subrayar los dos aspectos que Carla Fernandes establece como sistemáticos en la producción textual de Augusto Roa Bastos. Para ello, cita literalmente las palabras que el mismo autor ha reiterado en varias ocasiones: **variaciones sobre un mismo tema** y **oralidad**, presente en el discurso narrativo. A ello se puede añadir también que el argumento es un proceso individual que desemboca en la destrucción, física o moral, de los personajes. Todos ellos se autocontemplan, conscientes o no, como inmersos en un proceso de degradación. El Cristóbal Colón de *Vigilia del Almirante* lucha por liberarse del papel que le ha asignado la historia por medio de la escritura en un universo de mitos religiosos y literarios; Félix Moral muere por su obsesión de asesinar al dictador que le ha enviado al exilio en *El Fiscal*; el protagonista de *Contravida* recupera su infancia mientras se acerca a su destrucción final; y Lágrima

González, la protagonista de *Madama Sui*, se encuentra dentro del harem particular del dictador, y no puede escapar de la violencia del mundo que le rodea más que refugiándose en la intimidad y en el recuerdo de sus días felices. Pero en el fondo de todos los temas y personajes recurrentes se encuentra el intento de Roa Bastos de desenmarañar una tela de araña inextricable: el descifrar por medio de la palabra el mundo de sus propias obsesiones.

Para subrayar estas ideas, Edgar Valdés establece que *Madama Sui* "sigue siendo fiel a las constantes poéticas del autor"[646]. Este crítico señala que el lesbianismo –aunque, añadimos, el tema del erotismo aparece de forma atenuada antes, concretamente en *El Fiscal*– y el fútbol, en el cuento susodicho, son los únicos nuevos temas que introduce en sus creaciones de 1995, y que hay un intento de despojar el lenguaje de sus adherencias barrocas, pero "siguen gravitando sus obsesiones de siempre: el país, su pasado inmediato, su incierto futuro".

La primera parte de *Vigilia del Almirante* comienza con una indicación, "Cuenta el Almirante", que informa del carácter testimonial de la narración de Colón, basada en la recreación literaria de sus propios diarios. *El Fiscal* es el manuscrito del protagonista que su compañera recoge y envía a la madre de éste. *Contravida* surge también de otro manuscrito que el anónimo protagonista completa y deja junto al árbol *tarumá*[647]

---

[645]*Ibid*., p. 6. En la relación de Carla Fernandes se ha de incluir *Madama Sui* (1995), obra de temas recurrentes que acababa de publicarse cuando se prepararon las ponencias de este Congreso.
[646]Edgar VALDÉS: "En torno a Contravida, Madama Sui y la poesía de Roa Bastos". Humacao (Puerto Rico), *Exégesis*, 26 (1996), pp. 64-70.
[647]Especie de olivo en guaraní.

antes de morir, y *Madama Sui* se construye siguiendo los veinte cuadernos que Lágrima González - Madama Sui deja para reconstruir la memoria de ÉL, el anónimo amado, que resulta ser el protagonista de la novela anterior. En suma, un compilador construye el texto con los materiales que otros han escrito supuestamente, con lo que, además, advertimos que Roa Bastos continúa la línea de estilística que inicia en *Hijo de Hombre* de utilizar este procedimiento cervantino para dar verosimilitud a lo que constituye ficción simple.

Las novelas del autor en las que destaca un protagonista histórico individual, como *Yo el Supremo* y *Vigilia del Almirante*, además de *El Sonámbulo*, son una muestra perfecta de cómo un compilador, utilizando la palabra con la que el mismo Roa Bastos designa al narrador de la primera de ellas, recoge distintos materiales y los transforma en novela para ofrecer una biografía ficcionalizada de ellos. Éste "reinventa" los mitos y personajes históricos o legendarios hasta mostrar la "intrahistoria" de su país, como denominó Hugo Rodríguez Alcalá a la forma con la que Roa Bastos la trataba –retomando la definición unamunesca–. En *Vigilia del Almirante* presenta un personaje épico y engrandecido históricamente, Cristóbal Colón, como un antihéroe a veces quijotesco y cervantino.

Como hemos podido contemplar anteriormente, en las obras de Roa Bastos la historia juega un papel fundamental, pero no la historia oficial escrita en los manuales, sino la contada, la mítica y la oral; la que vive en cada individuo. Los protagonistas de sus obras son los hombres que no han pasado a la historia de Paraguay en letras grandes, pero sí son los que han hecho la historia de este país. No presenta en los textos

los grandes acontecimientos y las hazañas, sino la experiencia de la colectividad anónima, simbolizada por la de un individuo-personaje en particular como el Macario de *Hijo de Hombre* o el Félix Moral de *El Fiscal*. El sufrimiento y estigma de Madama Sui es el símbolo de la corrupción que el poder tiránico alimenta en el pueblo. El individuo de las obras se convierte por extensión metonímica en símbolo de la colectividad; un arquetipo de la esencia histórica del hombre y del paraguayo en particular. Por ello, en las obras de Roa la historia del individuo aislado se sitúa frente a una dimensión histórica colectiva, siempre injusta con el lugar donde sitúa a los hombres. Pero, además, los personajes importantes como Colón, intentan ocupar un lugar histórico justo para mostrarse como hombres sin aureola mítica, porque, al fin y al cabo, eran hombres corrientes que por distintos avatares de la vida, se vieron como protagonistas de los grandes sucesos de la historia.

El tema recurrente de la preocupación por la historia nacional paraguaya también aparece en *Madama Sui*. Además de evocar episodios históricos de la Guerra de la Triple Alianza o posteriores, y algunos de la dictadura de Stroessner, la protagonista queda fascinada con los personajes de Madama Lynch, la concubina del mariscal López, y de Eva Perón, y en el fondo desea convertirse en el mito que ambas representan. Elisa Lynch y Evita son dos modelos de mujer incuestionables para ella porque la historia de los grandes sucesos los ha presentado como tales, y los convierte en prototipos a imitar. Así, Lágrima González los llega a admirar cuando examina sus hechos porque su máxima ilusión es llegar a ser la cabeza

femenina del país, aunque en el fondo es consciente de que ello no se llegará a producir y se acrecentará su frustración. Su llegada a Japón en el séquito de las elegidas del dictador, a la tierra de su madre, la hace sentirse tan importante como la esposa de Perón, y toma como modelo de fidelidad a un hombre a la concubina de López, a causa de su obsesión por su figura histórica. La reflexión sobre Madama Lynch se transforma en una incursión en el polémico tema de la figura del mariscal López, donde el romanticismo nacionalista y la obsesión del gobernante se presentan como factores ideológicos que explican su comportamiento. Ambas mujeres fueron las que las clases poderosas de sus países envidiaron y denostaron. Y su actuación como esposas de los héroes históricos de dos países tan próximos es un enigma que ella pretende desentrañar por medio del recuerdo de los mitos que la historia ha forjado con ellas.

Junto a estos grandes personajes de la historia, Roa rescata en algunas de sus obras a otros que han figurado en un segundo plano como Sir Richard Francis Burton, el pintor Cándido López, Lou Andreas Salomé, el padre Maíz o la hermana de Friedrich Nietzsche, en *El Fiscal*, o los que acompañaron a Colón en los viajes del Descubrimiento de América. Éstos son pequeños antihéroes de la historia, contrapuntos de las grandes figuras, pero sin ellos la historia de éstos no hubiera podido completarse. El azar los ha situado en ese segundo plano, pero la palabra y el recuerdo se encarga de revivirlos y de mostrarlos como provistos de más humanidad que aquéllos.

Los hombres letrados son el centro de las novelas de Roa Bastos hasta *Contravida* y *Madama Sui*: Miguel Vera en *Hijo de Hombre*, el Supremo en *Yo el Supremo*, Cristóbal Colón en *Vigilia*

del Almirante y Félix Moral en *El Fiscal*, están marcados por la imposibilidad de ver realizadas en la práctica sus intenciones teóricas pensadas y planeadas, lo que los introduce en un proceso de hundimiento y de frustración. De la misma forma, los que se presentan como iletrados, como el anónimo de *Contravida* y Lágrima González en *Madama Sui*, también se encuentran sometidos a una dinámica de proyección individual hacia los procesos sociales, generadores de un ambiente de violencia y opresión del hombre por el hombre, que les afectan directamente en sus vidas y comportamientos. En este sentido, los protagonistas de estas novelas están conformados por la historia política, y Madama Sui, por ejemplo, es una víctima femenina de la corrupción que existe en el Paraguay. La escritura de estos antihéroes es reflexiva y opera siempre como un factor que muestra la dominación y la resistencia de la que están presos. Sobre Félix Moral, el protagonista de *El Fiscal*, pesa el factor del exilio político, lo que le impide realizarse personalmente, por lo que le surge una motivación de resistencia al poder absoluto que le lleva a enfrentarse cara a cara con él. Esta alienación se traduce en degradación física y moral que crece a medida que transcurre la novela. El protagonista de *El Fiscal* es un ser débil que sucumbe a una progresiva degradación. Debido a este proceso, transmite una preocupación obsesiva y existencial que asociamos con la de los personajes de Kafka, con el "extranjero" de la obra homónima de Albert Camus y con Diego de Zama, de la novela de Antonio Di Benedetto, de la misma forma que el de *Contravida* y Madama Sui se encuentran inmersos en la preocupación de encontrar su propia individualidad.

El anónimo narrador-protagonista de *Contravida* vuelve a su pueblo de origen, aunque sabe que le están esperando sus perseguidores políticos, esbirros de la dictadura. Allí desea reencontrarse con su propio origen e inicia el eterno retorno que le permita recuperar la distancia que el tiempo físico ha extendido, la búsqueda de la madre perdida símbolo del viaje, como determinó Jung en sus teorías del psicoanálisis. Madama Sui trata de encontrar el origen de su situación actual e indaga en su propia biografía. En ella descubre que ha sido utilizada por el hombre, y ahora no puede escapar de su esclavitud. Hay una conjunción al final de las tres últimas novelas entre Eros y Thánatos en el momento en que los personajes se inmolan en virtud de su propia liberación, o de la liberación del tiempo de oscuridad que ha vivido la realidad paraguaya. El fuego final de *Contravida* y *Madama Sui* es el símbolo de la regeneración y de la transformación, y el medio de pagar a los dioses la deuda contraída por la vida; es "la liberación de la servidumbre del tiempo", como cita José Ortega[648]. Como bien argumenta este crítico en relación con *Madama Sui*, "la singularidad en el modo de presentación del narrador como personaje, autor ficticio e interlocutor, además de las frecuentes reflexiones en el interior de la historia, nos remiten al grado de conciencia del autor real sobre la creación literaria". El narrador de *Contravida* y *Madama Sui*, a diferencia del de *Vigilia del Almirante* y *El Fiscal*, es un autor ficticio y personaje innominado que participa en la historia contada, vinculándose así con ella. Alrededor de su testimonio se va construyendo el universo literario, un mundo

[648]José ORTEGA: "La pesadilla histórica paraguaya". Madrid, *CHa*, 55 (septiembre 1996), pp. 125-128.

de sueños inalcanzables y de pesadillas que despiertan en el hombre la sensación de la angustia. En el centro de los descensos a los infiernos de estas novelas y figuras míticas, reales pero próximas a lo fantástico (como, por ejemplo, el maestro Gaspar Cristaldo) hay un trasfondo político que se inspira en la experiencia política personal de la dictadura *stronista*.

En las cuatro novelas, Roa consigue el distanciamiento del personaje por medio del humor y la ironía, otro procedimiento cervantino muy frecuente también en las obras anteriores. En *El Fiscal*, episodios como los de la absurda persecución de los poderes policiales de Stroessner en el aeropuerto, la debilidad que surge de la pasión por Leda, el humorístico atraco del saltimbanqui magrebí, nos muestran un Félix que precisamente no destaca por su heroísmo, sino por sus deficiencias para adaptarse a la realidad presente. En este sentido, aparece al final como un héroe quijotesco en su quimérica misión de asesinar al tirano. Por eso mismo, a pesar del drama en que viven los personajes, las narraciones de Roa nunca llega al patetismo trágico, ya que lo evitan el humor y la presentación como recuerdos de las escenas más dramáticas, puesto que el pasado distancia el sufrimiento[649].

El escritor inició lo que denominó "trilogía paraguaya" con *Hijo de Hombre* en 1960. Posteriormente la continuó con *Yo el Supremo* en 1974. Con la publicación de *El Fiscal* en octubre de 1993 se cierra est tríptico que recoge básicamente la historia del Paraguay desde su independencia hasta nuestros

días. Con ella ha pretendido retratar la vida y la historia de su país y de sus gentes, recogiendo los testimonios más variados, para indagar en la búsqueda de las raíces del presente de la nación. Las tres novelas que la componen parten de referentes históricos reales, incluso con nombres propios verídicos de personajes. Pero también se inspiran en la realidad, porque Roa Bastos pretende convertir sus obras en testimonio de una realidad pasada que permanece aún en la mentalidad de sus compatriotas. El tema central de la "trilogía", repetido constantemente por Roa Bastos en sus declaraciones y escritos, es la crueldad de la dictadura o, lo que él llama "el monoteísmo del poder". Pero no se trata de unos estudios genéricos del poder o del dictador, sino de los efectos que la tiranía y el poder causan en el hombre paraguayo, lo que se convierte en un tema recurrente que permite pensar en la obsesión autobiográfica de Roa con el tema. De esta forma, el pasado y el presente se unen para reivindicar social y humanamente al hombre paraguayo sacrificado históricamente hasta perder su identidad y su personalidad, que en definitiva se convierte en la pérdida de su propio mundo. Las cuatro últimas novelas de Roa son una reflexión sobre la dictadura, centrándose especialmente en las consecuencias físicas y psíquicas que produce. Incluso en *El Fiscal*, *Contravida* y *Madama Sui*, se extiende en establecer el parentesco de las ideologías autoritarias, buscando en la filosofía siniestra del nazismo alemán la raíz de su germen, emparejando la paraguaya con la hitleriana por la protección

[649] En este mismo sentido, Madama Sui, por ser una protagonista femenina, es una víctima absoluta del dominio de la violencia de los hombres, lo que le impide encontrarse con su verdadero lugar de acomodo en el mundo en

que el régimen del país sudamericano brindó a los refugiados nazis, como se expresa de forma explícita en *El Fiscal* y *Madama Sui*. Así, las dictaduras son la confirmación del proceso de degradación del pensamiento del hombre que surge desde el nihilismo de Nietzsche, como aparece en *El Fiscal*.

El exilio, como experiencia autobiográfica y de desarraigo ocupa un espacio importante y es un tema recurrente de las novelas de Roa publicadas en estos años. Incluso el discurso de Colón, en *Vigilia del Almirante*, está focalizado como un transterrado que viaja porque no encuentra un lugar donde vivir de forma estable. Roa afirmó que el "monoteísmo" del poder era el eje temático de su "trilogía paraguaya", y es en realidad el de todas sus obras. Con ellas completa su indagación en la historia paraguaya y en la dictadura que ha sido protagonista de la misma, no sólo con *El Fiscal*, una visión del sufrimiento del exilio, sino con también *Contravida*, donde el protagonista sufre el extrañamiento y el síndrome de la persecución política que provoca el miedo intrínseco, y *Madama Sui*, donde la adolescente, de padre paraguayo y madre japonesa, es víctima de la alucinación del poder que la somete como hetaira del séquito del dictador. La tiranía, como ejercicio del poder absoluto, se convierte así en la preocupación central, y todas las obras de Roa Bastos -a excepción de *Vigilia del Almirante*- presentan los efectos del poder ejercido despóticamente en los seres humanos. El pueblo paraguayo oprimido, el protagonista colectivo de *Hijo de Hombre* y *El trueno entre las hojas*, y el concreto de *El Fiscal*, *Contravida* y *Madama Sui*, padecen los designios del uso absoluto del poder por parte de la autoridad, lo que provoca su

---

que vive.

rebelión, que no llega a consumarse porque sus tentáculos controlan hasta los lugares más escondidos de la sociedad. En **El baldío** se muestra el mundo de las víctimas de la diáspora política paraguaya. A su vez, en *Yo el Supremo*, el poder será también causa de la desgracia de quien lo ejerce, y el Supremo se convierte en verdugo y víctima, al encauzar todas sus energías para la consecución de ese poder absoluto, pero sus intentos se frustrarán siempre.

Roa Bastos reflexiona de forma dispersa en las novelas publicadas en los años noventa acerca de las consecuencias de este ejercicio despótico del poder que se forja sobre la debilidad de los oprimidos, y también analiza las circunstancias que genera el ejercicio del poder despótico. Incluso establece relaciones entre distintas filosofías o cosmogonías. El exilio, la tortura, la muerte, la desaparición de personas, la clandestinidad y el miedo, son las consecuencias palpables de la dictadura, pero hay además una serie de consecuencias morales y psíquicas en las víctimas de la dictadura. El exilio y la represión política, las principales causas de indefensión del hombre, provocan en quien los padece no sólo un desarraigo profundo, sino también amargura, desolación, odio, y un sentimiento de incapacidad vital, que en el caso del hombre paraguayo se agrava porque posee un especial sentimiento de arraigo a su tierra. Ni siquiera una relación amorosa apacible como la de Félix y Jimena, o la del protagonista anónimo de *Contravida* con Lágrima González en *Madama Sui*, lograrán apagar los sentimientos más viles del hombre en esta situación, el odio, la ira y la venganza que lo llevan a su propia destrucción. El poder o la

obsesión que crea la figura de quien lo ejerce se encarga de impedirlo. Por estas circunstancias, los protagonistas no pueden olvidar, y tampoco es lo desean, durante su vida en el exilio o dentro del país, las atrocidades cometidas por el tirano en nombre del orden. Así, huyen de sus remordimientos y de su propia degradación en la que cree estar sumiéndose. Por ello, Félix Moral decide vengarse del tirano por ser la causa de sus males.

Algunos fragmentos de la primera parte de *El Fiscal* y especialmente en numerosos capítulos de *Contravida* y de *Madama Sui* se convierten en una reflexión sobre la dictadura y sus consecuencias; no solamente de la dictadura paraguaya sino del poder absoluto en general. La principal consecuencia de su actuación política que observa el protagonista de *El Fiscal* en su país es la degradación de la población. Pero de forma reflexiva, el protagonista juzga a la misma sociedad paraguaya como culpable de su propia degeneración y de la represión y control que ejerce el poder sobre ella, porque permite que un tirano se eleve como Dios absoluto. Este absolutismo es la causa del atraso y la pobreza del país, de esa "isla rodeada de tierra", frase de Josefina Pla que Roa reproduce para mostrar el estado y la situación de su país (p. 60).

Al no distanciarse de los temas de la “trilogía” en sus siguientes novelas, Roa establece una conexión entre todas por medio de la reaparición de personajes de unas obras en otras, como anteriormente había realizado Casaccia en sus novelas. Este procedimiento que caracteriza a la novela de Roa como intento de totalización de sus narraciones, ya lo encontramos en las anteriores obras. En este sentido, algunos detalles de

los argumentos de sus cuentos y novelas han servido como episodios de otros. **El trueno entre las hojas** resume un episodio de **Carpincheros**; la familia del hombre que muere en **El ojo de la muerte** reaparece en **La rogativa**; el personaje del nonato lo encontramos además de en **Nonato** en *Contravida* y *El Fiscal*. Algunos cuentos de *Moriencia* como **Cuerpo presente**, **Contar un cuento** y **El aserradero** presentan motivos recurrentes de forma habitual. *Contravida* retoma al personaje superviviente de la fuga del penal del cuento **La excavación**. El argumento de este cuento se presenta en una versión modificada en **Madera quemada**, cuyo nombre no aparece en todo el relato. Y, a su vez, resulta que este protagonista de *Contravida* es el enamorado de Lágrima González, la protagonista de *Madama Sui*. Unos personajes reaparecen en otras obras hasta formar un universo totalizador donde también discurren las mismas obsesiones. Lágrima González fue esbozada brevemente en *Hijo de Hombre*, y posteriormente resulta ser la amante del anónimo protagonista de *Contravida*, hecho que se reitera en *Madama Sui*, donde se cuenta la verdadera historia de este personaje, una joven que acaba siendo concubina del tiranosaurio. Ya hemos citado que el protagonista de *Contravida* es el superviviente de **La excavación**, novela donde se completa la historia de otros personajes de *Hijo de Hombre* como Sergio Miscovski, María Regalada y se rectifican las historias de la prostituta Salu'i y la de la protagonista de **Carpincheros**, el cuento de *El trueno entre las hojas*. El maestro Gaspar Cristaldo es un buen ejemplo de la inclusión de un mismo personaje en distintas novelas. De especial interés es la aparición de personajes secundarios que presentan una naturaleza excéntrica, como Gaspar Cristaldo en

Contravida, el arquitecto italiano Ottavio Doria en *Madama Sui* o la extraña Leda Kautner de *El Fiscal*.

Roa sigue valiéndose del mundo mitológico de su país en sus obras para mostrar el sustrato de la mentalidad de su pueblo. No es sólo el mito de la creación y destrucción del mundo, o el de la "tierra sin mal" de los guaraníes, sino el valor simbólico de algunos elementos de la mitología guaraní como la víbora o la serpiente, motivo recurrente que representa el mal en *El Fiscal*, en *Contravida* y en *Madama Sui*, de parentesco con el cristianismo, o la vuelta a los orígenes de *Contravida*. Además, reincide en la observación de la antropología estructural de Levi-Strauss sobre la existencia de mitos universales que se reflejan en una estructura profunda que sobrevive en forma de arquetipo en el inconsciente colectivo, pero que se manifiesta en una estructura superficial distinta en cada civilización conforme a sus características. Hemos citado el ejemplo de Jano y del Pyta-jovai como ejemplos de seres mitológicos de distintos pueblos con la característica común de la posesión de pies de doble talón o bifrontes, y en *El Fiscal*, Félix y Jimena recorren el mundo encontrando distintas representaciones plásticas del mito onfálico, del ombligo como centro del universo y origen de la vida, estructuras superficiales distintas de una profunda semejanza. *Contravida* tiene como tema principal la vuelta de un hombre al útero materno, a contravida, uso de este mito en la ficción, una de las obsesiones del universo personal de Augusto Roa Bastos. A la vez, es un retorno del propio autor a sus orígenes, basándose en la historia de un hombre que escapa de la prisión y regresa a su pueblo natal. Según Roa, está basada

en la historia real de Crisanto, un hombre de baja estatura que vivió en Iturbe en su infancia. Es un tema recurrente del autor: es el principal del cuento **Nonato**, incluido en *Moriencia*, y reaparece en la parte I de *Vigilia del Almirante*, "recordar es retroceder, desnacer, meter la cabeza en el útero materno, a contravida"[650]. En *El Fiscal* el narrador nos habla del mito del ombligo como cicatriz del nacimiento al contar la mítica historia de Don Chiquito, el hombre de tamaño liliputiense que nació o creyó haber nacido adulto, pero que por otra parte no acababa de crecer, además de hacer referencia en la primera parte de la obra a un ensayo sobre este personaje titulado *Contravida*, escrito por el protagonista cuando entró en la Universidad. Esta reiteración de referencias a la obra, hacen que *Contravida* adquiera una importancia central en las obras de Roa Bastos, sobre todo porque completa o rectifica algunas historias de personajes de sus anteriores narraciones, especialmente las de *Hijo de Hombre*, asumiendo la idea del autor de dominar su obra anterior. El protagonista, el único superviviente del cuento **La excavación** de *El trueno entre las hojas*, inicia una vuelta al útero materno, al punto donde convergen la vida y la muerte. La estructura de la novela se corresponde con este tema porque es una continua retrospección progresiva desde el presente al pasado de la vida del personaje. Es una historia contada al revés que recuerda al viaje a la infancia del **Viaje a la semilla** de Alejo Carpentier; el protagonista regresa a Iturbe, la villa donde discurrió su infancia. Después de tomar la línea de tren de Asunción a Encarnación, comienza a rememorar episodios de su infancia a

[650] *Vigilia del Almirante*, p. 20.

medida que se acerca a la ciudad, deteniéndose sobre todo en la historia del maestro Gaspar Cristaldo. Sin embargo, a diferencia del **Viaje a la semilla**, *Contravida* no culmina la vivencia del personaje en el útero materno, sino en el momento de su muerte, que cierra el tiempo circular de su vida con la intersección de nacimiento y muerte simbolizados por el fuego del árbol en que acaba consumiéndose.

En *El Fiscal*, *Contravida* y *Madama Sui* Roa crea una aldea mítica, Manorá, un espacio literario inventado que recuerda al simbólico de Macondo, Comala y Santa María, de García Márquez, Rulfo y Onetti respectivamente. Pero a diferencia de la presencia literaria y simbólica de estos espacios míticos, Manorá tiene una presencia dentro de un mundo real y tangible, Iturbe -localidad donde vive Roa durante su infancia-, porque el autor siempre ha conjuntado en un mismo plano el mundo físico y perceptible con el mundo mítico e imaginado; lo fantástico con lo real. De esta forma, Manorá es un lugar mágico inaccesible que crea arbitrariamente el maestro Gaspar Cristaldo, lo que rompe el principio de veracidad empírica, para dar paso a la libre circulación de la verosimilitud de la ficción literaria. Los espacios míticos de las obras de Roa Bastos se construyen como una realidad psicológica que transciende lo físico para instalarse en el plano de la vivencia íntima e interior. Junto a los espacios míticos figuran los psicológicos, en los que los mitos permanecen vinculados al aspecto social. En las obras aparecen mitos paraguayos, y Roa se dedica en algunos momentos narrativos a indagar en su origen y su universalidad asociándolos con los de otras civilizaciones.

El autor observa la realidad en todas sus obras como un sistema de opuestos. Construye la ficción con una sucesión de dualidades y de opuestos antitéticos que se complementan hasta formar un universo perceptible, sin tratarse de coincidencias propias del pensamiento de que todo tiene su contrario y sin él no existiría. De la misma forma, se suceden los paralelismos y coincidencias azarosas. Roa persevera en su visión de la existencia como un conflicto entre oposiciones estructurales que parten de mitos universales recurrentes como el Jano de pies bifrontes que cita en *El Fiscal* y el *Pyta jovai* (literalmente *talones enfrentados*) o *Talón*[651] en *Contravida*. Temas recurrentes de su obra como el juez y lo juzgado, la víctima y el verdugo, el amor y la muerte, que recrea el mito de Eros y Thánatos, momento y eternidad, tiranía y amor al pueblo, lo cómico y lo trágico en la figura del dictador, y la lealtad y la traición, forman también una serie de oposiciones que constituyen un mundo único. Pero a la vez, la barrera que las separa es tenue, pues los límites entre la razón y la locura, lo real y lo ficticio y la muerte y la vida no son infranqueables. El mundo de Roa presenta un enfrentamiento de opuestos entre la luz de la vida y los horrores de la historia, que articulará buena parte de la narración. El sistema de dicotomías actúa en la obra sobre todo en la conformación de personajes, espacios y tiempos, y su misma estructura dual muestra la concepción del universo que tiene Roa Bastos. Sus textos llegan a ser dialógicos, puesto que al fundamentarse en este sistema de contradicciones y oposiciones, crean "un

[651]Mito antropomórfico guaraní de raíz precolombina, con figura de monstruo gigante antropófago, cuya característica más peculiar es la de tener en lugar de dedos, otro talón, lo que hace imposible seguirle el rastro o

movimiento dialéctico hecho de una síntesis de complementarios que se niegan y al mismo tiempo se ligan para integrarse en un segundo sentido más complejo", como manifiesta Rubén Bareiro Saguier[652].

Una de estas dualidades estructurales y espaciales se presenta en la confrontación de los mundos europeo y paraguayo de *El Fiscal*, que se relaciona con otra formada por el tiempo occidental en movimiento y el tiempo estático paraguayo. Estos espacios conforman otra oposición en "lugares que curan y lugares que matan", que se refieren a la dicotomía entre clausura y libertad. Los mismos Solano y Stroessner de *El Fiscal* representan a dos tipos opuestos de dictadores, por las diferencias que presentan; el primero es un tipo impulsivo y romántico, hasta infantil, mmientras que el segundo es astuto y encabeza la corrupción extendida en el país. Pero también son distintos tipos de amor los de que experimenta Félix Moral con Jimena -la protagonista femenina- y Leda Kautner, o el de Lágrima González y la germana Friné en *Madama Sui*, aunque en estas obras hay un paralelismo entre el amor verdadero de Jimena y Félix y de Lágrima y "Él" –el anónimo protagonista de *Contravida*–, frente a la depravación de las relaciones de lujuria de Félix y Leda y de Friné con Hanna Reitsch, "la mejor piloto de prueba de la Luftwaffe"[653]. Así, todo se conforma alrededor de dualidades opuestas, y sin éstas la existencia quedaría en contradicción y deforme.

---

la dirección que lleva. Cfr. Miguel Raúl LÓPEZ BREARD: *Op. cit*. p. 29-30.
[652]Rubén BAREIRO SAGUIER*: Augusto Roa Bastos por Rubén Bareiro Saguier*, p. 130.
[653]*Madama Sui*, p. 226.

La rememoración de autores literarios, filósofos, antropólogos y pensadores, y la inclusión de citas literarias en las novelas de Roa Bastos tiene un sentido de homenaje y reconocimiento de las deudas que el autor tiene con los creadores que han legado sus obras a la historia de la literatura, además de ser una síntesis de los gustos personales del autor y de la idea de recurrencia de temas en la literatura universal. Además, Roa valora el juego intertextual como forma de conocimiento. De todas las referencias, tienen un interés especial las de la literatura paraguaya donde junto a la cita a Josefina Pla en *Vigilia del Almirante*, valorar de forma negativa a sus escritores compatriotas en *El Fiscal*, donde Roa manifiesta no conocer la literatura de su país, porque "apesta a exilio interior". Aparece un intercambio dialéctico con Guido Rodríguez Alcalá, quien había revelado irónicamente algunos aspectos de su biografía en algunos artículos y en su novela *El Rector*, a quien Roa descalifica llamándole también "godo eclesiástico" en alusión a su novela, en *Vigilia del* Almirante y en *Contravida*, obras a las que corresponden respectivamente los siguientes fragmentos:

> A todo esto, en la Corte, el intrigante protonotario *Godo* Rodríguez-Cabezudo, llamado el Flauta de Alcalá por su vocecilla euniquilla, y el retorcido fray Bernardo Büyl propagaban chismes y burlas contra la empresa con la disimulada complicidad de Juan de Coloma. Son los infaltables perrillos ladradores cuyo único oficio es prender sus dientes de leche en las bocamangas de los transeúntes creyéndose fierabrases de toda ferocidad llamados a grandes destinos.[654]
>
> (...)

[654] *Vigilia del Almirante*, pp. 56-57.

> El mono es el animal que más se parece al cristiano -condescendió a responder-. Es ya casi un cristiano luego, en forma de un hombre peludo. Le puse Guido Antonio Salieri, un señor de familia aristocrática de Asunción, de origen italiano. Era músico y escritor de joda. Le gustaban los monos. Éste me lo trajo del Brasil, un poco antes de morir. Mucho también le gustaban los caballos de raza... y las mujeres. Yo era la sirvienta de la casa nomás, a la edad de Bersabé. Era linda como ella. Cuando murió su señora, Guido me pidió que me quedara a vivir con él. El mono era como nuestro hijo. Por eso le puse el nombre de Guido.[655]

El autor, a veces, omite el nombre de procedencia de las de citas intertextuales. Con *Yo el Supremo* comenzó un interjuego entre una gran diversidad de elementos culturales universales, de entre los que destacan los literarios, los artísticos y los filosóficos, además de los míticos. Estos elementos se unen entre sí acercando la autonomía de la cultura a la realidad de los acontecimientos narrativos. En sus obras suele citar a autores literarios de cualquier país o tiempo. En *Yo el Supremo* recorría el mundo literario francés desde Montaigne a Queneau, el británico de Shakespeare o William Blake, personajes de la mitología clásica (Hércules y Deyanira) y el de clásicos españoles como Alfonso X el Sabio o Cervantes. Mediante todas estas citas, Roa Bastos desarrollaba un juego intertextual con el objeto de transgredir la historia, al asociarlas a los anacronismos, y tratar de considerar el lenguaje como bien colectivo, con lo que evitaba realizar una pintura fiel de la dictadura de Francia.

---

[655]Augusto ROA BASTOS: *Contravida*. Madrid, Alfaguara, 1995, p. 67. Obsérvese que la referencia al músico Antonio Salieri presenta dos matices importantes: el paralelismo que Roa intenta establecer entre sus relaciones con Guido Rodríguez Alcalá, y las de este músico con Wolfgang Amadeus Mozart -la envidia de quien no puede llegar al lugar y al prestigio creador del genio, valoración egotista de Augusto Roa Bastos-; y la alusión al Roa músico que Guido Rodríguez Alcalá realiza en su novela *El rector*, como recuerdo de la beca que el gobierno

En *Vigilia del Almirante* procede de la misma forma. Cristóbal Colón introduce constantemente alusiones literarias de autores de siglos posteriores como Gracián, Cervantes o Alonso Fernández de Avellaneda, de autores y mitos clásicos como Plinio el Viejo, Julio César, Séneca, el rey Héspero, las Harpías del Hades, la diosa Tetis o Jasón, motivos del cristianismo como Santiago Apóstol, Juan el Evangelista, de personajes de la conquista de América posteriores a Colón como Hernán Cortés o Fray Bartolomé de las Casas, de artistas italianos del Renacimiento como el pintor florentino Domenico Bigordi, Leonardo da Vinci o Pico de la Mirandola e incluso de obras hispanoamericanas contemporáneas como *Pedro Páramo*. De esta manera, Roa muestra el sustrato literario e ideológico de la sociedad hispanoamericana, formado por la cultura clásica española y la indígena a la vez, además de continuar transgrediendo la historia y el tiempo con los anacronismos para abogar, como en *Yo el Supremo*, por la autonomía de la obra literaria con respecto a la realidad. En ambas obras, la figura histórica principal que ocupa el centro de la novela es autor y personaje a la vez, por lo que su memoria se sitúa en un plano superior a la realidad; sus pensamientos narrados la manipulan y la modifican, como Félix Moral en *El Fiscal*. Por medio de la aproximación y elevación de las fuentes literarias e históricas a una categoría mítica, pretende mostrar la universalidad de la cultura y la posibilidad de ponerla en movimiento, rompiendo su estatismo, para analizar con mayor precisión los acontecimientos de la realidad y del pensamiento.

---

paraguayo de Chaves le otorgó para iniciar estudios musicales en Argentina junto al músico paraguayo Sila Godoy.

En *El Fiscal* manifiesta con frecuencia su idea personal de que toda la historia de la humanidad pertenece a un solo autor, siguiendo su concepción del escritor como un dios o un demiurgo supremo, con un único volumen a partir del cual se ramifican otros. Con ello introduce la literatura en el campo de lo mítico. En otro orden, nuestro autor augura lo que es básicamente toda escritura: la utilización de unos materiales que son propiedad de una colectividad (lengua, mitos, historia y tradiciones), por un individuo particular que solamente es un mediador que hace real ese mundo colectivo al que se dirige mediante la palabra. Basándose en esta idea, las obras que aparecen en la novela se integrarían dentro del Libro Único al que se refirió Borges, porque la literatura se diversifica a partir de unos escasos temas centrales extraídos de la vida, que se desarrollan de diferente forma a lo largo del tiempo. Junto a estas ideas, las citas muestran las preferencias culturales y literarias del propio autor y las lecturas que más han influido en su pensamiento, además de tener la función de subrayar las ideas que expone por medio de los sucesos narrados.

Roa Bastos vierte en sus novelas opiniones acerca de la literatura hispanoamericana. Una de las más extendidas es la de que los cronistas de Indias son los verdaderos clásicos de la Literatura Hispanoamericana -idea que aparece en *Vigilia del Almirante* y en *El Fiscal*-. El narrador de las obras de Roa hace referencia también a la situación de la literatura latinoamericana actual, ya del Paraguay, ya del resto del continente. También a la política reciente, con algunas citas de Colón en *Vigilia del Almirante* y las de la Argentina

peronista de *Madama Sui*. En *El Fiscal* cita que una de las características de la literatura en la década de los ochenta es la desacralización del discurso narrativo, lo que lleva consigo el auge de una subliteratura que atrae al lector, con el consecuente abandono de lo trascendental y del experimentalismo. Roa, en *El Fiscal*, condiciona la decadencia de la calidad literaria de la novela hispanoamericana actual y el auge de la subliteratura a la represión de las dictaduras, que convirtieron las literaturas nacionales en literaturas de resistencia, simplemente para subsistir, lo que les condujo en definitiva a abandonar lo artístico para penetrar en los terrenos de lo comercial. Por ello, opina en la obra que el exilio interior es la causa de la degradación del nivel de calidad de la literatura latinoamericana producida dentro de sus fronteras en los años ochenta, una obvia referencia a su visión de la situación de la literatura en su país, lo que siempre podrá ser objeto de reflexión y de discusión por parte del lector. Enlazando con lo anterior, su ignorancia de obras de la literatura hispanoamericana de los ochenta obliga al protagonista a inventarlas, tomando como cierta la idea de Borges de la recurrencia y la limitación de los temas en la literatura, y la defensa de la anonimia en la literatura:

> En algún momento esas coincidencias debían producirse puesto que la combinatoria de variantes posibles en literatura es más bien limitada. Recordaba el chistoso aforismo citado por Borges que afirmaba: "Si diez mil monos se ponen a escribir en diez mil máquinas de escribir durante diez mil años, es inevitable que surja de pronto la Divina Comedia."[656]

[656] *El Fiscal*, p. 69.

A continuación aprovecha esta cita para verter nuevas opiniones sobre el estado de la literatura en la actualidad. Pone en evidencia su best-sellerismo y comercialidad, que obliga a la profusión desmedida de producciones literarias, "que pocos leen pero que abruman nuestra época" (p. 69), opinando que la literatura hoy es una "actividad ilusoria de monederos falsos" (p. 26), crítica de la vocación mercantil de algunos escritores actuales. Por ello, en algunas secuencias Roa cuestiona el papel del literato en la sociedad moderna, resignado a un lugar no orgánico que se le ha dado, y que no es sino un lugar de exilio permanente que acrecienta la distancia entre escritura y realidad. Considera además que todas las obras son póstumas, ya que unas están destinadas a sobrevivir a sus autores, mientras que otras no son más que ruinas a demoler, en referencia a las obras comerciales que no sobreviven en el tiempo más que como una ruina arqueológica. Por ello, los escritos póstumos serán la "muestra de un mundo fragmentado que tratan de contar una historia en ruinas"[657].

Más adelante afirma su creencia en el poder sugestivo de la ficción literaria, que obliga al lector a "ficcionar lo ficticio creado", así como en la indiferencia de los jóvenes de hoy hacia la literatura por influencia del materialismo, ya que "esta materia irreal de conocimiento no les iba a aportar ninguna ventaja inmediata" (p. 70). Por esta razón, el narrador-protagonista ensaya un método de enseñanza de la literatura que intenta excitar la curiosidad del alumno, sugiriendo así Roa la necesidad de una renovación de la pedagogía de la literatura, ante la necesidad de abandonar en

[657] *Íbid.*, p. 25.

buena medida lo simplemente histórico para adentrarse en el terreno del contacto con lo sensible y con la experiencia personal.

Además de todas las referencias que Roa toma intencionadamente, destacan las opiniones literarias sobre el género de la autobiografía que expone en la primera secuencia de la primera parte de *El Fiscal*. En esta novela lo autobiográfico ocupa un lugar eminente, pero Roa Bastos no intenta reproducir literalmente unos acontecimientos y unos detalles personales, sino indagar en la búsqueda de una forma original y distinta de la autobiografía, ficcionalizando estos datos para construir un personaje envuelto en una trama que rinde evidencia de los pensamientos del autor y de determinados detalles biográficos. De esta forma Roa traza una poética de la autobiografía en un pasaje de la obra:

1) Detesta el *ego* autosuficiente y el espíritu de vanidad narcisista de muchas autobiografías. Es una idea que se ha de rechazar ante todo cuando se escribe una autobiografía, ya que la autosuficiencia genera vagos aforismos y cinismo moral.

2) Necesidad de inventar un lenguaje original para contar la propia vida, distinto de la literatura, ya que "nadie conoce su verdad íntima". Por ello, cada autobiógrafo deberá relatar su vida como si se tratara de la de otra persona, debiendo rechazarse la omnisciencia del autor.

3) Suscribe la siguiente idea del biográfo francés André Maurois: el arte del biógrafo es saber siempre olvidarse de muchos aspectos.

4) La autobiografía también se escribe contra alguien. El espejo de uno mismo es el odio hacia otra persona.

Estas cuatro características del género autobiográfico son una exposición de las intenciones que tiene el narrador de las cuatro novelas que Roa publica hasta 1995, a la hora de escribir el recorrido de su vida, que el autor asume también cuando incluye referencias a su propio itinerario vital. En el fondo, existe una justificación de algunos datos de su biografía oficial que no son exactos.

Los epígrafes con que Roa inicia sus obras tienen un gran significado y una relación intrínseca con el contenido. Recordemos el valor simbólico en relación con el argumento de los epígrafes del profeta bíblico Ezequiel y del *Himno de los muertos guaraníes* del comienzo de *Hijo de Hombre*, que reflejaban la dualidad cultural cristiano-guaraní del Paraguay. Las de *Vigilia del Almirante* también muestran el sincretismo de la cultura hispana y la guaraní. El epígrafe de Beckett del comienzo de *El Fiscal* demuestra que Roa intenta desaparecer del protagonismo de la historia narrada en la obra evadiéndose de cualquier concomitancia con su personaje principal, pero el último verso abre una puerta a la indagación y al trabajo del lector al introducir el misterioso indefinido *alguien*.

Por el enorme contenido autobiográfico de *El Fiscal*, resumido en el personaje de Félix Moral, el *ego* del autor permanece oculto tras el personaje creado de forma ficticia, sin prevalecer nunca aquél sobre éste, con el fin de crear una distancia entre ambos, que en realidad no existe de forma tan señalada porque sus pensamientos discurren a lo largo de las reflexiones del personaje. El prefacio de *Madama Sui* es la explicación del sentido de la historia de la novela. Con él, subraya que la protagonista continúa existiendo en el

imaginario colectivo, y reivindica el trabajo del autor como recapitulación de un material previo de investigación.

En cuanto a la tonalidad narrativa, el discurso heterogéneo de *Yo el Supremo* se ha intensificado en una tendencia mucho más reflexiva en estas cuatro últimas obras. No obstante, se mantiene el conflicto entre realidad interior de la experiencia y realidad exterior al personaje. En ellas domina la narración en primera persona y son frecuentes los largos monólogos que revelan con más detenimiento el sufrimiento y el proceso de degradación de los personajes. Este nuevo Roa provoca que sus últimas novelas sean de ritmo aún más moroso. La cantidad de digresiones, en ocasiones, dificulta la simple narración de acontecimientos. Algunas de ellas quedan como simple expresión de exhibicionismo intelectual, y no acaban de quedar perfectamente encuadradas en el discurrir del relato. Estas aseveraciones inciden en la inclusión de detalles autobiográficos en *El Fiscal* o en *Madama Sui*. En la primera se replantea su propia historia incluyendo numerosos datos personales, como reflejo de una nueva forma de reflexión sobre el sentido del género autobiográfico. En *Madama Sui* hay algunas afirmaciones que presentan su obsesión por detalles de su vida, como la referencia a "la malhumorada reseña periodística de una de mis novelas" de un crítico español de literatura, citando textualmente "una obra maestra arruinada por imposible"[658], que es una referencia a la reseña de *El Fiscal* que Rafael Conte realizó en el diario español *ABC*[659].

[658] *Madama Sui*, p. 188.
[659] Esta reseña crítica apareció el 22 de octubre de 1993 en *ABC Cultural* de Madrid, p. 7.

Sin embargo, desde *Vigilia del Almirante* es perceptible que el autor ha entrado en un campo de examen más universal. No es solamente porque ha situado esta obra y la primera parte de *El Fiscal* en un espacio no paraguayo, a diferencia del resto de sus obras, sino porque transciende la palabra particular de su país en motivo de reflexión sobre el sufrimiento del hombre común universal. En esta última novela examina el mundo europeo actual, y realiza una valoración de sus plagas modernas, como los medios de comunicación de masas, enfermedades como el sida, los cambios de la juventud actual, o la contradicción entre tecnología y humanismo. También se acerca a temas sociales de su país, como la dualidad que existe en la actualidad entre la aristocracia rural y la urbana, en *Madama Sui*. Aparece otro tema recurrente con insistencia: la superioridad de la mujer sobre el hombre por su capacidad de procrear y dar vida, que le otorga un innato don profético intuitivo, reflexión que aparece en las cuatro novelas. Pero además, el aspecto sexual y el erotismo han aparecido en estas obras, hecho que es novedoso con respecto a las anteriores. En *Vigilia del Almirante* se evocan las relaciones de Cristóbal Colón con Simonetta; en *El Fiscal* se reproducen escenas amorosas entre Félix y Jimena, y las escabrosas secuencias de la relación en la sombra del protagonista con Leda Kautner; en *Contravida* el amor es imposible; y en *Madama Sui*, se transforma en la locura de lo sexual, y la mujer es víctima de la posesión erótica del lesbianismo y de la prostitución a que la somete el tirano. Lágrima González inicia relaciones lésbicas con la germana Friné, que le sirven para iniciarse en el descubrimiento de su

propia identidad[660]. En las cuatro obras se encuentran escenas eróticas, que demuestran la preocupación del autor por el sometimiento que sufre la mujer, víctima de la inferioridad del hombre, y la violencia que actúa como válvula de escape psicológico, sobre todo la sexual. El erotismo se convierte en un tema obsesivo que le permite a Roa profundizar en la dualidad entre el amor pasional y el amor desinteresado y verdadero, reflexión que recorre todas sus obras, y que en *El Fiscal* se manifiesta en la dualidad Jimena-Leda, aunque ya en *Vigilia del Almirante* el personaje de Colón se aproxima a este tema.

En las obras de Roa publicadas en los noventa, vuelven a prodigarse numerosos símbolos que muestran la recurrencia temática de su narrativa. Algunos motivos se reiteran, como el agua, símbolo de la vida, o la esterilidad, símbolo de los efectos del exilio en *El Fiscal*.

Los motivos cristianos de las últimas obras de Roa son numerosos, pero no es la primera vez que Roa los alegoriza en alguna de sus obras. Conocer a la perfección la *Biblia* desde su infancia, cuando su madre se la leía, le ayuda a utilizar en sus narraciones determinados aspectos mítico-cristianos, hasta el extremo de recrear a veces los propios acontecimientos bíblicos, como se comprobó en *Hijo de hombre*. En otros momentos se reproducen motivos de este pensamiento cristiano que forman parte del pensamiento colectivo, como posibilidad de reinterpretación de los mitos. En *Yo el Supremo* y en *Vigilia del Almirante* el simbolismo cristiano no ocupa un plano tan relevante dentro de la narración como en *Hijo de Hombre*, sobre

[660] Esta idea aparece anteriormente en la narrativa paraguaya con *Los nudos del silencio* de Renée Ferrer.

la que se han escrito suficientes interpretaciones. En *El Fiscal*, a diferencia de estas últimas novelas, el tema religioso mítico-cristiano vuelve a tener un lugar preferente dentro de las claves de interpretación de la obra. En primer lugar, es un motivo básico de la historia de Francisco Solano López puesto que Roa lo convierte en una alegoría de la pasión y muerte de Cristo al narrar lo sucedido durante los últimos días de su vida. El Paí Maíz lo apodó "El Cristo paraguayo", por considerarlo el redentor del Paraguay, y el narrador, reformulando a la vez este sobrenombre, lo llama "El Cristo de Cerro-Corá", porque para él es más adecuado, al presentar de forma precisa la magnitud del sacrificio por su pueblo. Igual que Cristo, el mariscal fue crucificado y después alanceado por las tropas brasileñas, razón por la que se convirtió en un mártir de la historia paraguaya, y de la misma manera que Cristo nos redime con su muerte, López intenta hacerlo con su pueblo; pero de forma paralela -según Roa-, ambos no lo logran y su sacrificio resulta inútil, porque finalmente no consiguen sino todo lo contrario, sumir a sus respectivos pueblos en la esclavitud. Por otra parte, reitera en *El Fiscal* las referencias a la falsedad de la parábola del hijo pródigo del Nuevo Testamento, y reaparece en esta obra el sintagma *Huerto de los olvidos* que utiliza por primera vez en *Yo el Supremo*, como nombre del lugar donde el padre Maíz y el mariscal López conversan la noche anterior a la muerte de éste.

En la primera secuencia de la primera parte de *El Fiscal*, el narrador-protagonista diserta sobre este fútil sacrificio de López por mantener libre e independiente al pueblo paraguayo, que provoca la destrucción y la colonización del país. De la

misma forma, Cristo se sacrificó por los seres humanos, pero no evitó la estulticia del mundo, los horrores de la vida y la injusticia. Roa Bastos lo describe de la siguiente forma cuando imagina al mariscal crucificado, un nuevo "hijo de hombre" o mesías, y lo compara con Jesucristo:

> Ahí estaba, sacrificado y muerto, el hombre que no supo redimir ni salvar a su pueblo. Un Redentor asesinado. El símbolo hecho carne. Una basura triunfal de su propia nada. La res exhumana pendiente de la cruz de troncos no era la carroña del Dios hecho hombre pintada por el genio de Grünewald con las tinieblas de su propia alma. Ahí estaba el Cristo de Cerro-Corá, sin aureola, sin nimbo, sin la enmarañada corona de espinas, el cuerpo sembrado de bocas purulentas cuyos grumos oscuros no servían sino pa juntar moscas, dijo el sargento que contaba la historia en el último vivac. (*EF*, pp. 32-33).

El cuadro de Grünewald es un retrato tenebroso y expresionista de la crucifixión de Cristo que actúa como nexo entre la imagen de Cristo en la cruz y la repugnante figuración del "Cristo de Cerro-Corá"; es la imagen de esa hecatombe que perdurará en el infinito y en la eternidad. En el párrafo anterior, se puede observar el recurso al lenguaje bíblico, mediante la reescritura de determinadas palabras referentes a Cristo: "Ahí estaba" (*Ecce Homo*), "el símbolo hecho carne" ("El verbo se hizo carne") y la alusión a la falta de la corona de espinas.

En la narración alegórica de los últimos días del mariscal, no falta el Judas; que es, por extensión, el tema del traidor. El coronel paraguayo Silvestre Carmona traiciona a López al guiar a las tropas brasileñas a su emplazamiento (p. 286), y, de forma paralela, como los romanos hicieron con Judas, *Chico Diavo*, el corneta brasileño que lanceó a Solano López, no recibe la recompensa económica prometida de cien

libras esterlinas (p. 291); pero, además, el Paí Maíz también actúa como un Judas traidor, ya que después de la muerte de Solano alaba a los jefes de los vencedores brasileños para salvar su vida (p. 292), de forma que como Pedro niega su relación con el "Cristo de Cerro-Corá" delante de los que lo crucificaron. Con estar palabras describe el narrador los actos de Paí Maíz, al que evalúa como un "especialista en Gólgotas y crucifixiones" (p. 288):

> [Fidel Maíz] es el antihéroe más puro y virtuoso del Paraguay. Fue un genuino soldado de Cristo, el Judas de la Última Cena, un apóstol que juró en falso infinidad de veces, un antisanto sin corona de martirio surgido del cristianismo de las catacumbas que tuvo en el Paraguay su último refugio[661].

Roa valora la actitud del Paí Maíz años después de concluida la contienda, como la de un apóstol que se rebeló contra el poder eclesiástico en defensa de los justos, aunque se comportara como un traidor cuando llamó "Cristo brasileño" al Conde d'Eu, jefe de las tropas de ese país, una vez muerto Solano López. Al final de esta secuencia, el narrador actúa como un sacerdote confesor del Paí Maíz, de la historia, y la culmina pronunciando "que sus pecados le sean perdonados..." (p. 297). Vemos de esta forma que la traición se convierte en un tema dentro de la historia de la contienda aprovechando la alegorización de los motivos cristianos.

El narrador llama "Huerto de los Olvidos", sintagma que también aparece en *Yo el Supremo*[662], al lugar donde conversan López y el Paí Maíz el día anterior a la muerte de aquél, en un original juego de palabras realizado mediante la epéntesis de

---

[661] *El Fiscal*, p. 296.
[662] *Op. cit.* p. 482.

"huerto de los olivos", que es una alusión con un desliz significativo. En otra secuencia, el narrador denomina al Cerro-Corá como "el Gólgota montañoso" y en la pasión de Solano López también hay una alegoría de la Última Cena de Jesucristo y los discípulos: la entrega de medallas a sus oficiales acólitos, acto que ocurrió realmente, tras haber intentado alterar el calendario creando un falso bisiesto, un día 29 de febrero para así retrasar la llegada del día de su muerte, un 1 de marzo, que culmina con la escena de Burton atraído por la consorte. Otro aspecto simbólico-cristiano es que Elisa Lynch, como María Magdalena, acompaña al "Cristo de Cerro-Corá" durante toda la campaña. Sin embargo, el cuerpo crucificado de Solano López no resucita como el de Cristo, sino que se pudre en el anfiteatro de Cerro-Corá, por lo que la muerte del mariscal es la inmolación de un hombre de carne y hueso, del "hijo de hombre" como el título de la primera novela de Roa Bastos, y no como la del Cristo "hijo de Dios".

El sacrificio posterior de Félix Moral muestra un paralelismo con el de Solano López, ya que como un Cristo cuyo sacrificio solidario se frustra, no logra finalmente el objetivo de redimir a su pueblo del tirano. En realidad es un personaje que posee una mentalidad mítica, recordando en este sentido los pensamientos de Lévi-Strauss sobre los héroes que eligen morir por su tribu para así alcanzar la vida eterna. Como el mariscal, muere por su comunidad y se convierte en un símbolo carnal y concreto del sufrimiento humano; sufrimiento inútil que pasará a la larga lista de desconocidos caídos por la redención del Paraguay. Con su concepto cristiano de defensa de la solidaridad humana, cree que un hombre es mensurable por

sus actos y por las obras que deja en este mundo, pero con el compromiso con su pueblo no logra más que dirigirse a su propio sacrificio, que queda oculto en la anonimia y no pervive más que en el recuerdo de Jimena y de su propia madre. Como Moisés, intenta devolver a la tierra prometida a su pueblo en éxodo por todo el mundo desde la muerte de Solano López, a su país, como aquél lo hizo con Israel, frustrándose su deseo finalmente. Félix, a su vez, se transforma en sumo sacerdote de su pueblo al que juzga con dureza; pero sus opiniones se diluyen cuando se demuestra después de su muerte y de la caída del tirano que su juicio era demasiado riguroso.

Así pues, tanto Solano López como Félix Moral trasladan la historia de Cristo y su mensaje sobre la salvación del alma, al plano social y político paraguayo, a la redención social de su pueblo. Pero su gesta solidaria no llegará a consumarse, y su lucha acaba con su muerte, como la de los personajes del teatro clásico griego.

En segundo lugar, la referencia a la parábola del Hijo Pródigo ocupa un lugar primordial en el sentido de la obra. Roa valora esta parábola como la mayor falsedad de la historia de la humanidad, ya que ningún hijo pródigo regresa a su casa y es recibido con alegría, ni recupera los valores perdidos con el reencuentro; incluso el mismo Cristo ya demostró la falsedad de la parábola que él creó, según narra Roa:

> La parábola del Hijo Pródigo, la más melosa y falaz de las que contienen el Nuevo Testamento, es un ejemplo de ello.
>
> Ningún hijo pródigo o impródigo ha regresado jamás al solar paterno. Si vuelve, lo hace como un extraño o como un intruso molesto e inoportuno. Y esto, el propio Cristo lo supo mejor que nadie. Lo pagó

> con su sangre y tuvo que morir en la cruz para volver a su Reino celestial donde seguramente sigue siendo un extraño[663].

Félix Moral vuelve al Paraguay como un hijo pródigo, pero no reconoce ni su país ni a sus gentes. Roa invierte así la parábola para darle el sentido que pretende, porque su protagonista llega a morir tras su retorno sin consumar sus propósitos. El impacto que le produce a Felix Moral no reconocer su propio país acrecienta su proceso de pérdida de identidad, y confirma su idea de que es un nómada del mundo.

En tercer lugar, hay un diálogo surgido a propósito del enfrentamiento entre el cura del pueblo y Don Chiquito que reproduce la conversación entre Jesús y Nicodemo (Juan 3, 4), el príncipe de los fariseos. El cura, para anatematizar a Don Chiquito, utiliza las palabras de Nicodemo:

> "¿Cómo puede el hombre nacer siendo viejo? ¿Cómo puede entrar de nuevo en el vientre de la madre, y nacer?"[664].

Don Chiquito le responde con las mismas palabras que empleó Jesús para hacer lo propio con Nicodemo:

> "De cierto, de cierto te digo, dijo Jesús a Nicodemo, que el que no naciere otra vez no puede entrar en el reino de Dios..."[665].

De esta forma, Roa emparenta un mito guaraní, el de la vuelta a la vida, con el cristianismo, ofreciendo una muestra más del sincretismo hispano-guaraní del pensamiento paraguayo.

En cuarto lugar, Roa reformula de forma paralelística la Santísima Trinidad para "reinventar" una nueva que refleja los males de nuestro tiempo. Así, repite en diversas ocasiones a lo largo de la obra que la Santísima Trinidad de nuestro tiempo es el sexo, el terror y la violencia. Muestra así el abandono del

---

[663] *El Fiscal*, p. 29.
[664] *Íbid.*, p. 78.

pensamiento religioso en la sociedad actual, sustituido por otro degradado y sometido a los intereses del poder. Más adelante vuelve a utilizar esta imagen para hablar de su propia situación frente a la sociedad paraguaya, añadiendo que él es al mismo tiempo juez, víctima y verdugo, una Santísima Trinidad del sometimiento en que vive su país.

En quinto lugar, algunos motivos bíblicos del Antiguo Testamento se convierten a lo largo de la narración en simbólicos y metafóricos. Con este sentido, sugiere el hábito de reproducir pensamientos de libros bíblicos de algunos místicos ilustres que asimilaron inconscientemente. Como ejemplo de ello, Roa cita las siguientes referencias a Tomás de Kempis y a los místicos españoles:

> No en vano el místico Tomás de Kempis, como copiando el Eclesiastés y el Libro de Job, escribió en su *Imitación de Cristo* con espíritu transido: "Vivir en esta tierra es la peor de las desgracias"[666].
>
> Eran las "monadas" de Bonaventure Des Périers, descritas en su libro *Le blason du beau tétin* (El blasón del hermoso ombligo), compuesto mucho antes que las traducciones y exégesis del *Cantar* de Fray Luis de León, como cántico de las nupcias místicas entre la Iglesia de Cristo y la especie humana redimida por él; anterior a los *Cánticos espirituales* de San Juan de la Cruz; a los inflamados teoremas de amor de la Doctora de Ávila, anterior a los demás místicos enamorados del amor divino que se ocuparon del Vaso de Luna del Cantar[667]. (*EF*, p. 139).

---

[665] *Íbid*., p. 78

[666] Cohélet (Salomón) cita lo siguiente en el *Eclesiastés*: *Pues ¿qué le queda a aquel hombre de toda su fatiga y esfuerzo con que se fatigó bajo el sol? Pues todos sus días son dolor, y su oficio, penar; y ni aun de noche su corazón descansa. También esto es vanidad* (1.2). *Biblia de Jerusalén*, Madrid, Alianza, 1995, p. 875. La cita se encuentra en p. 29.

Job es el ejemplo bíblico más representativo del padecimiento en la vida terrenal, y a lo largo del libro que lleva su nombre proliferan sus exclamaciones sobre las penalidades que sufre.

[667] *El Fiscal*, p. 139.

Las apariciones constantes de referencias y citas del *Cantar de los Cantares* muestra el concepto del amor como goce del alma que tiene el protagonista. Las palabras de Max Aub que parecen copiadas del cantar (p. 79), la descripción de los juegos amorosos de Félix y Jimena, en la que la lengua de Félix se compara con la del "pez vivíparo del Cantar, el delfín de Delfos" (p. 116), y una anterior cuando el narrador se inspira en él para metaforizar el ombligo de Jimena como un vaso de luna y de licor, son buen ejemplo de la utilización descontextual de ciertas imágenes bíblicas. Por otra parte, la actitud de Ezequiel Gaspar con las muchachas del harén que supuestamente posee se compara con la del rey David, que se llevaba a una o dos jóvenes a su inmenso lecho de trama de cuero para estudiar el libro eterno. También hay ideas tomadas del *Eclesiastés.* Además de la ya citada sobre la procedencia de la inspiración de Tomás de Kempis, hay otra sobre la universalidad y recurrencia de los temas literarios, "de hacer muchos libros no hay fin" (p. 69). Estas ideas están dispuestas fuera del contexto de las obras, mostrando con ellas Roa las diversas posibilidades de interpretación del lenguaje, lo que es sinónimo de su poder[668].

Los libros bíblicos que hemos citado forman parte de los *Libros poéticos y sapienciales* del Antiguo Testamento, los que más estima Roa Bastos porque conjugan una gran cantidad de temas universales y de lirismo.

De lo dicho en este apartado, podemos manifestar que mitología y simbolismo cristiano aparecen emparentados en la

[668]Concretamente, la frase literal del *Eclesiastés* es la siguiente: "Componer muchos libros es nunca acabar, y estudiar demasiado daña la salud" (12.12). *Op. cit.,* p. 883.

obra hasta el punto de formar parte de la vida de los personajes, llegando a producirse una socialización del pensamiento cristiano.

Otro símbolo recurrente en la obra de Roa. Ella exterioriza el sentir del pueblo y de la comunidad paraguaya. Él mismo ha manifestado que es el arte representativo del Paraguay, por la innata aptitud que tiene el paraguayo para ella[669]. A la vez, la oralidad de la lengua guaraní para reflejar este sentimiento popular se prolonga en la música y en la canción. Por estas dos razones, la música y sus intérpretes ocupan un lugar destacable en la obra de nuestro autor.

En relación con el sentido de la música en la obra de Roa Bastos, Fernando Moreno Turner manifiesta que el sonido de la música y sus instrumentos son una manifestación de la permanencia y del sentir colectivo, "en vinculación con la intimidad del cosmos natural y social"[670]. La música es un instrumento que permite a los personajes comunicarse con otros mundos desde su interior, lo que se puede percibir en algunos cuentos de *El trueno entre las hojas*, como **Carpincheros**, donde Margaret y los hombres del río participan en una comunión gracias al zumbido del *gualambau*, un instrumento que emite una música profunda; como **El viejo señor obispo** y como el relato que da título a la obra, donde la música revive la pasión social popular. En *Hijo de Hombre*, la música de Gaspar Mora se sigue escuchando después de su muerte, por lo que resulta

---

[669]Augusto ROA BASTOS: "La música y el carácter nacional paraguayo". En *Augusto Roa Bastos: Antología narrativa y poética (documentación y estudios)*, Barcelona, *Anthropos*, 1991, pp. 72-78.

[670]Fernando MORENO TURNER,: "Poder de la música, música del poder (Variaciones sobre un tema de *Yo el Supremo*). En VV.AA.: *Augusto Roa Bastos: Premio Miguel de Cervantes 1989*, Madrid, Anthropos, 1990, pp. 97-108.

imperecedera como los ideales, y la guitarra se convierte en el símbolo de la comunicación de los sentimientos del pueblo paraguayo. Con *Yo el Supremo* la música adquiere un lugar significativo como tema dentro de la narrativa roabastiana porque presenta un mayor desarrollo y participa como elemento de la oposición sonido/silencio. La música integra el cortejo que acompaña al Supremo y se extiende por todo el territorio nacional, gracias a las bandas militares de todos los cuarteles, convirtiéndose este hecho en una de las grandes realizaciones que se atribuye el régimen. La música y el poder aparecen integrados uno en otro, hasta el punto de que la voz del Supremo es la voz del poder y la música lo acompaña y lo representa, como afirma Moreno Turner[671].

El Fiscal, en este sentido, es una prolongación de *Yo el Supremo*, ya que la música acompaña y representa al poder. Sin embargo, los músicos que aparecen en la obra son algo más que simples acompañantes del mariscal López y del "tiranosaurio". Solano López intentaba emular a Napoleón III y crear una corte de acólitos al estilo de las monarquías y los imperios europeos, por lo que se hace acompañar durante toda la contienda por un pianista polaco, Erwin Brinnicky, un desterrado voluntario en Paraguay[672]. Así, el pianista polaco sigue a todas partes a la consorte de López, incluso hasta Cerro-Corá, y el afinador del piano es el mismo ingeniero inglés Thompson, contratado por el mariscal como asesor en la guerra, revelando la importancia que tuvo la música en el alma de los personajes que protagonizaron la contienda. La

[671] *Íbid.* p. 107.

destrucción final del piano señala el principio de la caída de Solano López. Roa la narra con gran sentido del humor, al convertir los indios del Amambay el piano en un tótem sagrado cuando fue abandonado al final de la contienda, lo que es una irónica metáfora sobre el valor sagrado de la música en la cultura guaraní y la extrañeza de este instrumento tan europeo para las civilizaciones indígenas y para el pueblo paraguayo en general. El piano y los valses de Chopin, interpretados por su supuesto discípulo, se convierten en un instrumento del poder que, sarcásticamente, son el objeto de una aventura absurda; unos motivos que simbolizan el intento frustrado de López por asemejar su poder al de las cortes europeas. Los himnos y marchas triunfales ya no son interpretadas por las bandas de músicos militares que impulsó el doctor Francia, como se refleja en *Yo el Supremo*, ya que López las reemplazó, como también lo hizo con los instrumentos más característicos del país como la guitarra, por el aristocrático piano europeo, lo que simboliza su alejamiento del alma popular paraguaya tan extraña a este instrumento. Con ello Roa ironiza sobre los delirios de corte parisino del mariscal, ya que la imagen del piano empleado en una campaña militar resulta grotesca, absurda y tragicómica, como se observa en el siguiente párrafo:

> El conde pianista ejecutaba durante el día polonesas y mazurcas. Sus himnos y marchas triunfales sonaban como peón de combate. El mariscal aparecía en la abertura de la tienda exigiéndole con gestos imperiosos acentos más briosos y marciales. El conde machacaba entonces como enloquecido las teclas luchando a brazo partido con la misma muerte. Sus tocatas furiosas horadaban el aire muerto del

[672]Roa ficcionaliza también la historia de este pianista y crea la existencia de un falso piano de Chopin comprado por Madame Lynch en una subasta de Sotheby's en Londres.

> campamento con crepitar de huesos que entrechocaban entre sí. La danza macabra tenía así la virtud de poner en pie hasta a los agonizantes que aferraban sus lanzas y atacaban a enemigos imaginarios[673].

La sensibilidad del piano que acompaña a López contrasta con la dureza del sonido del tambor brasileño, imposible de capturar por las tropas de López, lo que hace que la música se vuelva a convertir en un símbolo, esta vez del martirio que sometió el ejército brasileño al paraguayo, puesto que resuena cada vez más a medida que se aproxima la victoria de aquellas tropas. Por otro lado, la muerte del conde Brinnicky es el signo de la toma de conciencia de la derrota por parte de López, con lo que la pérdida de la música es a la vez la pérdida del poder, exclamando:

> "¡Ay... me lo han matado al músico!... ¡Ya todo está perdido!..."[674].

Podemos decir lo mismo sobre la música que acompaña al "tiranosaurio". Stroessner tiene secuestrada la música y los músicos del país, lo que en realidad es tener preso el sentimiento interior del pueblo paraguayo. Los grandes músicos del país pertenecen a la banda de la policía y en el avión que transporta a Félix a su país, la música autóctona acompaña el viaje e incluso suena la polca del partido en el poder. Más adelante, un centenar de arpistas, pertenecientes al conservatorio más importante del país, forma parte de las ceremonias de recepción del Congreso de Asunción; pero solamente interpretan música nacionalista, con la consiguiente pérdida de sus posibilidades artísticas. El arpa, que es un instrumento muy importante en el Paraguay como Roa cita en la

---

[673] *El Fiscal*, p. 290.
[674] *Ibid.*, p. 291.

novela, es una de las enseñanzas heredadas de los jesuitas, y a través de su sonido se produce un proceso de comunión entre Félix y Fulvia Marcia, la directora del conservatorio de este instrumento y antigua compañera de estudios, que desata el recuerdo del pasado que la música despierta por medio de la memoria (pp. 299-300).

La música representa el estado y los sentimientos del pueblo paraguayo de tal forma que después de la caída del "tiranosaurio" acompaña las manifestaciones de júbilo de las gentes, especialmente interpretada por las bandas y los grupos folklóricos indígenas, los exponentes más importantes de la música paraguaya. Así, el pueblo recupera su patrimonio y su identidad, simbolizados por la música, tras la caída del tirano, con lo que las bandas ya no tienen la imposición de tocar música militar solamente, sino que pueden interpretar libremente cualquier melodía.

Además de la simbología de la música en Paraguay, en la obra hay algunas referencias a compositores clásicos europeos y a algunas de sus creaciones. La música clásica desempeña una función en la obra semejante a la que posee en el cine: actúa como efecto intensificador de determinados aspectos de la narración, elevando el dramatismo, intensificando la ironía o reforzando la impresión que se narra en el relato en ese instante. El protagonista, cuando recuerda la imagen ruinosa de la crucifixión de Solano López, comenta:

> La música del réquiem de Mozart da a las imágenes mortuorias una tensión por momentos intolerable. A veces se me escapan sollozos[675].

[675] *Íbid.*, p. 47.

La música de Mozart ambienta el dramatismo de la secuencia cinematográfica de la crucifixión de López que Félix conserva del rodaje frustrado de la película sobre la epopeya de la contienda. Por otro lado, en el adulterio que se produce en el baile de los recién casados en el sueño de Félix, el son del *Danubio azul* refuerza el carácter transgresor de la figuración. En otro fragmento sirve como símil de los instrumentos de tortura: el violín más sublime, el *stradivarius*, es el término con el que se compara el aparato de rayos utilizado por la dictadura para torturar, y para subrayar que las padecidas con este instrumento son las más crueles que existen, el narrador lo denomina "el violín de los rayos, un auténtico *stradivarius*, particularmente persuasivo en los 'solos' de rayos invisibles que tornaban visible la oscuridad de la muerte" (p. 227), añadiendo que había auténticos maestros como Paganini en su empleo. El baile de Clovis con Florence al ritmo de la *Zarabanda* de Bach es una referencia a las costumbres aristocráticas de la familia de Clovis con el apoyo de este motivo musical. Por otra parte, el tullido científico Lacerda utiliza la música clásica, concretamente los dos primeros compases de la *Heroica* de Beethoven, para sus absurdos experimentos degradadores para el ser humano, por lo que esta tergiversación del sentido de la música es al fin y al cabo una muestra de la propia deformación física y moral del personaje. En todos estos casos, la música es un elemento de comunicación humana, de inquietudes o de costumbres individuales y sociales.

La narración de la historia de las turbulentas relaciones entre Wagner y Nietzsche surgidas a raíz del amor del filósofo hacia Cósima Listz, la esposa del músico, son un juego creativo

que nace de la memoria del autor cuando evoca la relación de los manuscritos del *Ecce Homo* de Nietzsche con el Paraguay. Comenta que el músico y el filósofo fueron utilizados por el poder para favorecer un nacionalismo germánico duro mediante una interpretación tergiversada de la idea del Superhombre, por lo que con el recuerdo de la enemistad entre ambos Roa trata de disociar estas asociaciones ideológicas poniendo de relieve su contradicción con la historia real[676].

La asociación de la música al mito y a las civilizaciones primitivas también está presente en la obra. La creencia en el mito onfálico se manifiesta en la danza mexicana titulada *Son del ombligo*, cuyos ritmos reproducen el vaivén del ombligo en el acto sexual. Por último, una de las coincidencias de la novela se produce cuando Félix recibe la llamada de Leda Kautner en la pensión y la respuesta que da al sereno cuando éste le advierte de la misma, se mezcla al unísono con el último verso de la canción *Alfonsina y el mar* de Ariel Ramírez, cantada por Mercedes Sosa, que suena por el *walkman* del sereno:

> Dile que no estoy... que me he ido...[677].

La música de Ariel Ramírez es un pretexto para que el protagonista introduzca una frase que exprese su estado interior tras la "aventura" con Leda Kautner, cuando la busca desesperadamente en París:

> La taciturna Alfonsina Storni entró caminando en el mar buscando la gota de eternidad que a ella le faltaba y que no encontró su poesía del amor ausente. Yo me estoy ahogando no en el mar del amor ausente

[676] Recordemos que Nietzsche criticó finalmente a Wagner después de haberlo alabado, porque según él, su música se estaba convirtiendo en algo artificial, algo construido según las normas de la decadente burguesía tradicional, por lo que le atacó acusándolo de haberse dejado llevar por lo apolíneo.

[677] *El Fiscal*, p. 160.

sino en el mar de la pasión demente donde navegan sirenas corsarias carnívoras[678].

Resumiendo brevemente todo lo expuesto, en *El Fiscal*, como en toda la narrativa de Roa Bastos, la música es un elemento simbólico de la capacidad comunicativa de los sentimientos individuales y colectivos, ya nacionales o universales; de aquello que late en el corazón humano. A lo largo de la narración se convierte en un motivo que intensifica las impresiones que sugiere el texto o en metáfora de lo sucedido históricamente en el Paraguay. Es un vínculo cultural surgido de lo más oculto del individuo, y puede convertirse en un medio de acceso a la comprensión de la realidad y de los sentimientos, porque intenta objetivar el ritmo de la naturaleza y del hombre igual que lo hace la poesía.

Roa elige por azar el nombre de algunos personajes de sus, puesto que a veces poseen matices simbólicos que ayudan a definir su psicología y las ideas que se esconden detrás de ellos. Anteriormente nos hemos referido a las alusiones a personalidades de la vida y de la cultura paraguayas, a quienes ha modificado el nombre para hacer referencia a ellos, o el doble significado de Sui, en *Madama Sui*.

El narrador de *El Fiscal*, excepto de la última secuencia, es Félix Moral. Su nombre evoca determinados rasgos del personaje; Félix es un nombre que contradice la propia vida del personaje, ya que significa "dichoso" en su etimología latina, expresándose así la antítesis entre el nombre y los pensamientos interiores de un personaje cuya vida tormentosa le ha causado numerosos traumas psicológicos y, por otra parte,

---

[678] *Íbid.*, p. 160.

Moral es un apellido acorde con su carácter porque está fuertemente marcado por una necesidad de ética en lo social y en lo personal, en la que se debaten los opuestos de la idea del compromiso del individuo con la sociedad y del amor pasional y el amor humano desinteresado, respectivamente. Esta simbología del nombre del personaje es propia de su carácter genérico, al ver que el mundo que le rodea le es adverso en todo momento, por lo que su propio exceso de moralidad, de compromiso y de solidaridad con su pueblo, le empuja a buscar una finalidad que dé sentido a su vida. En definitiva, esa fidelidad "moral" le hace renunciar a vivir la pasión amorosa con Leda Kautner, por lo que escribirá las cartas que conforman la obra para justificarse y explicarse a Jimena.

El nombre de ésta lo asocia Félix con la magia heroica de la Jimena del Cid; su honor y su fidelidad son tan sublimes como las del legendario personaje histórico. En cambio, el protagonista le llama Morena en la intimidad, un nombre que expresa un acercamiento más profundo e íntimo puesto que personaliza mejor sus sentimientos en esa relación profunda que mantienen.

En las obras de Roa aparecen objetos que tienen un gran valor simbólico. Un ejemplo significativo puede considerarse el anillo del Conde de Villamediana que Jimena posee como herencia familiar, con el que Félix se propone asesinar al tirano cargándolo de veneno letal en *El Fiscal*. Antiguamente, cuando los dirigentes de una comunidad decidían el retorno de un exiliado, se le enviaba un aro pectoral de sílex, de madera o de plumas. Así, en el arcaico lenguaje mitográfico, "anillo" y "retorno" eran sinónimos, por lo que este objeto se convertía

en el signo del perfeccionamiento espiritual del proscrito, en la insignia de una dignidad jerárquica parecida a la del jefe o chamán. El destierro era como la muerte y el retorno como una resurrección. Éste es el del anillo en *El Fiscal*: el símbolo del retorno feliz; de la regeneración del protagonista. Pero Roa Bastos ha interpretado este mito con una particular visión al recrear el significado que tenía para las civilizaciones antiguas y dotarle de un sentido inverso. El anillo se convierte no en el símbolo del regreso triunfal, sino en el símbolo del imposible retorno:

> En el Paraguay, país mestizo por excelencia, en el que domina, como en ningún otro la lengua aborigen (...), el anillo sería, por el contrario, sinónimo del imposible retorno. En el lenguaje simbólico del exilio paraguayo, el anillo sería el signo de una condena sin causa, de un castigo infamante e infame[679].

El anillo del Conde de Villamediana es el símbolo de ese retorno imposible porque el protagonista fracasa cuando ejecuta su plan para vengarse del tirano. El traspiés que provoca su destrucción se consuma porque infortunadamente el anillo no llega a funcionar en el momento en que estrecha la mano de Stroessner. Este fracaso frustra el retorno definitivo de Félix y su liberación personal junto a la de su pueblo. En este sentido, resulta curioso que el instrumento que debe ser el medio para la consecución de un fin, su liberación, se convierta en el motivo final de su muerte. Como en tantas ocasiones a lo largo de la obra, un determinado objetivo concebido para un fin benefactor conlleva unas consecuencias contrarias a las teóricamente pensadas, y el instrumento con el

---

[679] Augusto ROA BASTOS: *Los exilios del escritor en Paraguay*. En Paco Tovar edit.: *Augusto Roa Bastos. Antología narrativa y poética*. Barcelona, Anthropos, pp. 84-88.

que pretende llevarlas a la práctica genera un mal o una desgracia. De esta forma, este anillo en concreto muestra también los débiles límites que existen entre el bien y el mal.

Esta interpretación del simbolismo del anillo que Roa Bastos realiza en la novela, convierte a este objeto en un motivo central de la narración desde el momento en que Félix lo escoge para cumplir su deseo; el objeto que llama *eso* cuando no sabe qué utilizar para llevar a cabo la acción que planea. Cuando Félix toma esta decisión predecimos, como Jimena, que va a fracasar por la propia complejidad de su funcionamiento. Con la inversión del símbolo Roa reinterpreta de nuevo en la ficción literaria una idea que caracteriza la historia de los paraguayos: la del imposible retorno del exilio y la también imposible liberación personal y colectiva.

Junto a estos motivos, en las obras de Roa subyace el compromiso personal con el pasado, presente y futuro de su pueblo, el paraguayo, víctima de la violencia de su historia, de la que ha sobrevivido por su tenacidad. El compromiso social solidario de sus personajes consuma una dualidad de opuestos, individuo/sociedad, que se complementan también, puesto que la liberación personal del universo que le es hostil al protagonista sólo puede llegarle con la liberación de toda la sociedad de su país que, a su vez, sólo la lograría si lo hicieran también sus hombres. No es un compromiso plenamente político, sino social e individual al mismo tiempo, ya que la liberación de la tiranía supone el despertar de las gentes. De ello se desprende que el sentido de la noción de compromiso para Roa Bastos se aleja de las formulaciones de la *littérature engagée* de Sartre, pues la cualidad de su obra está

condicionada por su valor ético, por la emanación de una responsabilidad moral. Como nuestro autor ha manifestado, "la realidad del mensaje, no condiciona, pues, el valor literario de la obra, sino a la inversa; si una obra es auténtica y verdadera, tanto en el mensaje ético como en el estético, el 'mensaje' fluye de ella naturalmente como su pulso y respiración"[680]. No hay en sus últimas obras publicadas, por tanto, una formulación apriorística de un "mensaje", y una ilustración posterior de ciertas tesis o ideas previas al estilo de lo formulado por Sartre, puesto que la obra tiene valor por su contenido estético y por su sentido ético de responsabilidad con su pueblo, para tratar de despertar su conciencia. No tiene nada que ver con la ideología de la práctica política. Él mismo ha manifestado constantemente que en toda novela, incluso en la que no trata sobre política, hay un compromiso de uno u otro tipo; pero por encima del compromiso está la actitud reflexiva del protagonista en la indagación de su *ego* y de su propia experiencia transmitible a sus semejantes. Por ejemplo, su narración del desarraigo de su exilio en *El Fiscal* es una verdadera teoría sobre las zonas oscuras del hombre y las consecuencias de los actos motivados por las mismas. Los procesos psico-patológicos que sucesivamente se desarrollan a lo largo de la narración son una continua búsqueda de su verdadera personalidad enterrada por el destierro. De hecho, su viaje al Paraguay es la metáfora de la búsqueda del anhelo nunca saciado, ya que el protagonista no logra su satisfacción amorosa ni su aspiración política, lo que

[680]Justo José PRIETO: "Entrevista a Gabriel Casaccia y a Augusto Roa Bastos". Asunción, *Alcor*, nº 18-19 (mayo-agosto 1962), p. 8.

en definitiva supone no poder escapar del laberinto de su propia existencia.

Esta formulación de la experiencia, que podemos definir como autobiográfica, aleja a las cuatro novelas de la simple definición de históricas. En *Yo el Supremo* hay un componente histórico dominante, pero también es una "Epopeya del Yo", como la denomina Julio Calviño[681]. El componente histórico de toda la narrativa *roabastiana* no es un motivo de reflexión aislado, porque se integra en otros aspectos de indagación en la vida humana y en los problemas generales del hombre, lo que hace que sus novelas transciendan lo histórico. En este sentido, los datos subjetivos que Roa vierte demuestran que la historia es un proceso vivencial para él que ofrece una mirada compleja de su pueblo y de la propia humanidad, a veces inverosímil -recordemos la historia de la hermana de Nietzsche en *El Fiscal* o la de Friné-; del destino del hombre paraguayo en particular y del hombre en general. Y el personaje del exiliado, uno de los más recurrentes de su obra porque surge de sus vivencias, es el mejor representante de la vinculación del hombre con su tierra.

De otro modo, ese compromiso con su pueblo se fundamenta también en la aparición de la lengua guaraní en el discurso. En todas las obras de Roa Bastos, el guaraní, lengua y cultura, no es sólo un instrumento técnico y léxico del autor, sino también un tema. La dualidad contrapuntística entre el guaraní y el español se manifiesta, sobre todo, en los personajes paraguayos que aparecen en la narración, porque hablan en español, pero

[681]Julio CALVIÑO: "El discurso de la esfinge (De mistagogias y onirocritismos: *Yo el Supremo* como metábasis de inverosimilización)", Madrid, *CHa*, nº 493/94 (julio-agosto 1991), pp. 285-311.

piensan y sienten en guaraní, tal como señalaba Gladys Vila Barnes con respecto a las obras anteriores[682], lo que hace que aparezca en la novela cuando su pensamiento surge a la superficie. El narrador-protagonista de *El Fiscal* reitera que el *jopará*, dialecto en el que se mezclan el castellano y el guaraní, es una aberración que consuma la transmutación cultural del pueblo paraguayo. Por otra parte, Roa se vale en todas sus obras de los procedimientos de formación de palabras del guaraní (aglutinantes y polisintéticos) para definir conceptos, mezclándolas incluso con términos del español. Utilizando como ejemplo algunas construcciones de *El Fiscal*, el juego neológico del autor es irónico cuando hace referencia a que el "tiranosaurio" escoge el nombre guaraní *tata-vevé*, que significa en español "fuego volador", para denominar al TAV (Tren de Alta Velocidad). En otro ejemplo, compara el significado diverso en distintas lenguas de un significante de parecida expresión fonética, sugiriendo el antagonismo real de la mentalidad guaraní y occidental, porque Nevers significa *nunca* en inglés, *nadie* en latín y *siempre* en guaraní.

Si observamos la transcripción en la obra de las frases en guaraní, las palabras aparecen unidas por un guión, dando un sentido global tanto al significante como al significado. A la inversa, el autor construye los significados en español de palabras guaraníes de la misma forma, como por ejemplo "lugar-para-la-muerte" o "río-de-las-coronas" en *Vigilia del Almirante*, *El Fiscal* y *Contravida*.

---

[682]Gladys VILA BARNES: *Significado y coherencia del universo narrativo de Augusto Roa Bastos*. Madrid, Orígenes, 1984, pp. 91-92.

Dentro de los numerosos símbolos que Roa Bastos introduce en sus obras, junto a los que hemos ido citando a lo largo de este apartado, destaca el de los nombres de los personajes. Félix Moral es un ser que se debate entre la felicidad y la perseverancia en la moralidad y en la autenticidad. Y Lágrima González expresa en sí el sufrimiento de una mujer que procede del fondo del pueblo paraguayo, como indica el apellido. Jimena surge de los rastros autobiográficos de Iris Giménez, la última esposa del autor, por semejanza como heroína con la Jimena del Cid Campeador. En esta simbología también se incluyen los personajes secundarios, caso de Fulvia Marcia en *El Fiscal*, nombre que procede de una transmutación de *furcia*. Sin embargo, los nombres de personajes destacados de la dictadura de Stroessner son auténticos, como los de los tres torturadores que se introducen en el tren en *Contravida*, o del mismo Stroessner en *El Fiscal*, aunque en *Madama Sui* omite el nombre del dictador, a pesar de que se refiere al tiranosaurio, apodo con el que se le conocía.

Otros motivos recurrentes de las últimas novelas de Roa Bastos son el empleo del tren y de la excavación como elementos de liberación en *Contravida*, y, por extensión el del viaje, como en las otras obras, los recursos alusivos a motivos de la cinematografía y del arte, la imposibilidad de conseguir el fruto de lo anhelado y el amor cuando aparece la violencia y la represión o la autorrepresión del poder, la eternidad del instante y el tema borgiano del doble. Así, Roa continúa desglosando su universo personal en la creación de sus argumentos de ficción ordenando su propio mundo interior.

Si se han de incluir estas obras en un subgénero de la novela, podríamos hablar de que son novelas testimoniales, donde la historia se entrecruza con las vidas ínfimas de unos personajes que no ocupan un lugar destacado en sus letras grandes, que en el fondo ocultan la dantesca realidad nacional paraguaya y, por otra parte, con los temas que parten del universo personal del autor. Los personajes se ven sometidos a un proceso de decadencia y (auto)destrucción: el Colón de *Vigilia del Almirante* contradice con su condición de ser humano la grandeza que se le atribuye, y con humor e ironía se presenta como un hombre que no ha encontrado su lugar en el mundo en que vive. Su dimensión sobrepasa el ámbito histórico de su vida y su continuo monólogo interior revela la fractura del tiempo físico donde se mezcla el presente y el pasado mítico con el real. El mundo de Colón es el de la eterna búsqueda; el del perpetuo encuentro-desencuentro con el binomio realidad/ficción (histórica o literaria). Al mismo tiempo, es una metáfora de la búsqueda de la escritura ausente, de la misma forma que el protagonista de *El Fiscal* ha perdido la lengua de su país, y ello es uno de los motivos por lo que sufre el desarraigo del exilio y planea el asesinato del dictador que le ha humillado con el destierro (según el personaje una plaga que es uno de los principales males de la humanidad). Como se observa, Roa Bastos reincide en estas cuatro novelas en sus temas obsesivos. Sin embargo, su capacidad fabulística ha perdido el vigor que antes tenía porque estas obsesiones llegan a ser demasiado reiterativas. El hecho de que Roa Bastos haya sido en su primera etapa de *Hijo de Hombre* y *Yo el Supremo* un escritor moroso que tarda muchos

años en completar sus obras, contrasta con la brevedad con que ha compuesto las últimas cuatro, lo que da cuenta de que aunque son argumentos válidos, no ha habido un trabajo que las salvara de sus reiteraciones. Las obras parecen ser imposibles -utilizando la palabra de Rafael Conte-; no acaban de encontrar un punto final donde la historia complete su sentido. Roa se vincula con el examen de la temática de su país, y pretende reconstruir en sus cuatro novelas el sufrimiento de unos personajes que representan a todo un pueblo, incluso en una obra que no tiene en su fundamento una vinculación estrecha con el espacio de su país como *Vigilia del Almirante*. Siempre hay una autoacusación de los personajes, la obsesión del exilio y de la dictadura de Stroessner, reflejo autobiográfico, por su incapacidad para escapar de un mundo hostil que los ha sumido en la incapacidad para la acción. Así, las últimas obras de Roa Bastos son el enfrentamiento entre la dualidad de la dignidad humana y la alienación del hombre en un universo de realidades inescrutables, y ensayos sobre una nueva forma de compromiso con el hombre en sí mismo, alejado de proposiciones políticas. Su estilo continúa plagado de juegos de palabras, de construcciones oximorónicas, de ironía, de casuísticas sobre temas variados, de perfecto manejo de la elipsis, y de un ritmo que busca su acercamiento en las escenas de acción al cinematográfico, mundo del que suele incluir referencias y citas. Así, mientras **El sonámbulo** es una de las mejores narraciones que ha escrito Roa Bastos en su trayectoria literaria, sus cuatro siguientes novelas, que completan una por una su universo narrativo, aunque demuestran su coherencia y recurrencia de significados, no logran adquirir la dimensión de

las anteriores. No obstante, a pesar de la celeridad y premura en que parece que han sido escritas, Roa imprime su sello personal de calidad de la prosa. A pesar de las diferencias cualitativas que existen entre las dos etapas literarias (e incluso biográficas), creemos que Roa Bastos sigue siendo el escritor más internacional que ha dado la literatura paraguaya.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

7.1.3. LOS RELATOS DE RUBÉN BAREIRO SAGUIER.

Rubén Bareiro Saguier es uno de los pocos escritores paraguayos conocidos fuera de las fronteras del Paraguay. Su prolongado exilio político le ha convertido, en contrapartida, en uno de los máximos representantes de la literatura del país escrita fuera de las fronteras. Es uno de los mayores difusores de la cultura paraguaya en el mundo, y en Francia, donde reside desde 1972, el año en que tuvo que exiliarse, ha logrado influir para que se enseñe guaraní en la Universidad de Toulouse y en la Sorbona de París, además de participar en organismos científicos y en numerosas actividades culturales de difusión de la cultura guaraní y paraguaya. Sus trabajos en revistas científicas son universalmente conocidos.

Su obra narrativa es corta. Solamente ha publicado cuentos recogidos en dos obras: *Ojo por diente* (1971) y *El séptimo pétalo del viento* (1984). En ambos libros de cuentos se observa su estilo poético. Es debido a que es su género literario predilecto. Sin embargo, escribe narrativa porque concede más posibilidades expresivas para describir el testimonio de situaciones sociales. La narrativa le permite ser más analítico, mientras que su poesía es sintética, aunque su prosa esté dominada por un hondo sentido lírico. Por otra parte, en los cuentos de ambos libros hay una honda influencia de los mitos guaraníes que están en la mente del pueblo paraguayo y, por tanto en la suya, y las ideas del sentido cíclico del tiempo y de la ordenación de la existencia por las creencias de los arquetipos colectivos y los mitos. Los relatos que localiza en su país son diálogos del autor con el hombre paraguayo y todo su pensamiento mítico. Ellos dan cuenta desde la distancia

del exilio del sufrimiento de un pueblo que se ha visto inmerso en la continua tragedia de su historia.

Ojo por diente se compone de once cuentos. Cuando aparece la obra, la literatura latinoamericana está en pleno "boom", y "lo real maravilloso" y el gusto barroco dominan en las novelas que se publican a principios de la década de los setenta. Bareiro crea una obra diferente, y aunque hace concesiones al *color local*, al folklore y a los mitos paraguayos, su estilo intenta descubrir las verdades profundas del mito y de la historia de su país, donde la violencia determina las conductas de los seres humanos. En la obra se describe esta violencia y la opresión que sufre el hombre con un lenguaje cargado de humor y despojado de barroquismo. Los personajes no presentan una descripción psicológica profunda, sino que se esbozan entre la ironía y el lirismo. Son dramas del oprimido en los que la degradación del pueblo está provocada por el poder. Sin embargo, aunque a veces no lo consiga, Bareiro trata de huir del maniqueísmo para convertir los relatos en testimonios de episodios de la vida sufrida de su pueblo.

El cuento titulado **Sólo un momentito** ejemplifica la temática de los relatos de Rubén Bareiro Saguier[683]. Las primeras frases revelan la existencia de un mundo desorganizado, frente al que un héroe busca en la dialéctica reflexión-acción su comprensión. Los hombres se enfrentan a dos sistemas y han de optar por uno de ellos: el del poder imperante en la sociedad, o el del rechazo del mismo. Esta dialéctica supone la alteración del orden natural del mundo y es la causa fundamental de su desorganización. En esta lucha

por recuperar el orden del individuo en la sociedad fracasan las tentativas personales y colectivas, porque la falta de un elemento de cohesión entre las dos partes de esta escisión hace que la colectividad viva una relación falsificada y abstracta. Así, los cuentos de Bareiro construyen la imposibilidad de realización personal del hombre en búsqueda constante de una solución a su situación generalmente dramática. El autor extrapola la realidad del Paraguay de los últimos treinta o cuarenta años y presenta el imposible histórico de la lucha entre los que están en el poder y los que están próximos a él, donde aparecen en los personajes los matices de la imposibilidad del triunfo de la acción. Bareiro defiende el pensamiento igualitarista, pero los ideales de los personajes son irrealizables a corto plazo. Sin embargo, la unión de los marginados puede permitir que se consigan algún día. Es la posibilidad del logro de la utopía de la justicia social plena. La ambigüedad del mundo hace que el hombre divague entre un bien y un mal que no son términos absolutos, sino episodios yuxtapuestos de la vida del hombre, hecho que se observa en la ruptura de los momentos de felicidad cuando aparece la lucha política y social.

La imposibilidad del hombre para cambiar la sociedad de forma individual por el poder que poseen los represores es el tema de **La operación**, uno de los cuentos más representativos de Bareiro Saguier[684]. Resume la historia del regreso de un activista que, después de luchar por la revolución en varios países, vuelve al suyo para intentar dirigir una acción

[683] *Rubén BAREIR*O SAGUIER: *Ojo por diente*. Barcelona, Plaza y Janés, 1984, pp. 13-21.
[684] *Íbid*., pp. 105-111.

concreta, pero se encuentra que no puede llevarla a cabo por el acecho de la poesía secreta. No puede más que mantener relaciones sexuales con una muchacha que se marcha al comienzo del relato, y, sobre todo, evocar el peso del recuerdo de su lucha revolucionaria pasada. Su capacidad de acción queda truncada, y cuando contempla cómo unos soldados violan a una mujer sólo atina a empuñar el revólver sin disparar y exclamar un improperio. Los personajes de Bareiro Saguier, como los de Roa Bastos, son antihéroes que no pueden consumar sus deseos más profundos, causa por la que quedan atrapados en un proceso de degradación o, al menos, inertes ante la injusticia, y las situaciones culminan siempre con un final trágico, porque es el sino del hombre.

El séptimo pétalo del viento es la única obra narrativa que Rubén Bareiro Saguier publica durante la década de los ochenta, concretamente en 1984. Hay dos variaciones importantes en estos relatos con respecto a los de la obra anterior, que permiten clasificarlos en dos tipos según su localización en Paraguay o en el extranjero. La ubicación de los relatos es más universal, y aparecen escenarios como Estambul y París, hecho que sin duda fue favorecido por el exilio del autor. Frente a estos escenarios se sitúa el paraguayo de Villeta del Guarnipitán, la localidad natal de Bareiro, y de esta síntesis de escenarios locales con los de otros países el autor se obtiene el sentido universal de los problemas del hombre. La segunda diferencia estriba en la extensión de los relatos. La experiencia de su libro anterior le ha permitido ampliar el relato concentrando escenas fragmentarias y evocaciones que surgen de la contemplación de un detalle aislado. Sin duda, el

exilio del autor provoca que el recuerdo de su país se difumine como algo lejano e inalcanzable, hecho que se manifiesta en la utilización de los mitos paraguayos como materia argumental. La palabra une los mitos personales con los colectivos, porque los dramas individuales suelen proceder de los de la sociedad, pero el recuerdo individual traduce la evocación de la mentalidad profunda de las gentes de su patria lejana.

Rubén Bareiro Saguier, preguntado por Augusto Roa Bastos, resume de la siguiente forma el sentido de los relatos de *El séptimo pétalo del viento*:

> Me resulta difícil contestar a tu pregunta, porque cada uno de estos cuentos es, en gran medida, una "búsqueda", como decís, la andadura de un camino que pueda abrir nuevas experiencias de escritura. A veces, se trata de la amplitud del relato, que va multiplicando el efecto en sucesivas secuencias narrativas (tal es el caso, creo, de "El séptimo pétalo del viento", o de "De cómo el tío Emilio ganó la vida perdurable"). Otras veces, el procedimiento es inverso: tiende a crear una concentración a través de la insistencia en el detalle aislado, en la repetición engañosa o equívoca, como en "El ojo de la lechuza". Pero si tuviera que optar por el "sentido de búsqueda" a que aludís, haciendo un esfuerzo me decidiría por "Matación de la víbora plateada y resurrección de su sangre" y por "Reunión de familia". El primero en razón de su concreción, de síntesis, de trazo elíptico que une la palabra mítica popular con los mitos más personales. El segundo, por el tratamiento dado a un tema como el de la Guerra del Chaco, visto en un aspecto de drama personal desprendido del drama social resultante de la contienda. Tratamiento hecho en base a alusiones e implícitos, a la formulación de una historia en la que se mezclan las referencias de la realidad exterior con elementos del sueño, del delirio a veces.[685]

[685] Augusto ROA BASTOS: "Conversación con Rubén Bareiro Saguier". Prólogo de Rubén Bareiro Saguier: *El séptimo pétalo del viento*. Asunción, Editorial Arte Nuevo, 1984, p. 13.

El resumen de las aportaciones de cada cuento de *El séptimo pétalo del viento* nos permite determinar las características de la última obra narrativa del autor. Los de localización en países extranjeros muestran el impacto que el exilio en Europa ha tenido en Bareiro. **El séptimo pétalo del viento** se localiza en Estambul y en él aparece reflejado el enigma de la rosa de los vientos, uno de cuyos siete pétalos es el de la eternidad. Partiendo de ideas mítico-religiosas, el autor narra la historia de una mujer de ascendencia judía que trata de recuperar los misterios de las creencias de su gente, y a la que por estas circunstancias le corresponde descubrir la dirección que parte de la intersección de los siete pétalos del viento[686]. El centro de la rosa es el lugar donde convergen los pétalos representa la totalidad, y es el lugar del retorno. Este cuento refleja muy bien el pensamiento del exiliado o del transterrado que busca las referencias de su origen siempre, aun cuando se encuentre en un mundo distante. Hay obvias alusiones a la asfixia que produce la clandestinidad como forma de resistencia, y a que la amnesia cultural del exilio es una manera de morir viviendo. Por medio de la historia de los quinientos años de diáspora de los judíos sefardíes de Toledo se adentra en el examen de la condición del exiliado, manifestando la pervivencia de la cultura aun cuando no exista un espacio físico donde pueda desarrollarse, lo que es una forma de extrapolar la situación social de los exiliados paraguayos por la dictadura.

[686]El siete, en la mitología judía es el símbolo de la totalidad, de la perfección y del paso de lo conocido a lo desconocido, y el profeta Zacarías habla de los siete ojos de Yaveh, de la misma forma que el árbol de la vida tiene siete ramas.

Noches de Veracruz y El sueño incompleto de Philibert tienen hondas características borgianas porque se reproducen situaciones en las que no es fácil distinguir entre el sueño y la realidad, y **El líder y el angelito** presenta concomitancias con el universo irreal, pero vivo, de algunos cuentos de Augusto Roa Bastos, como **El pájaro mosca** y **Él y el otro**, según reconoce implícitamente el autor en la dedicatoria inicial. En este cuento un periodista ha de cubrir la información de la llegada de un líder político argentino, pero la muerte de su ahijado se lo impide. Las circunstancias personales se envuelven con las públicas en una maraña vivencial que imposibilita su separación.

El resto de los relatos de *El séptimo pétalo del viento* se desenvuelven en el ámbito paraguayo. Los nombres de los personajes y de los lugares lo son, y el guaraní aparece en algunos momentos de la narración como rasgo pertinente de las gentes de Paraguay. **El ojo de la lechuza** refleja el carácter testimonial de sus cuentos. Este cuento, como otros, está escrito en primera persona para mostrar el punto de vista subjetivo del personaje. Son los personajes lo que interesa a Bareiro. En algunos párrafos se reproduce el conflicto entre los mitos colectivos y el racionalismo tecnológico, como cuando el protagonista reproduce el mito de la lechuza, un ave tenebrosa en la mitología, frente al endiosamiento que la ciencia ha hecho de él. Y la acción sucede en Berlín, lo que demuestra la pervivencia de los mitos en el hombre aun cuando el espacio donde existe sea distinto. El personaje afirma que morirá cuando aparezca la lechuza que anuncia el fin del mundo, con lo que la búsqueda de este mito colectivo se convierte en

una obsesión para él. **La ley** narra el conflicto entre la representación de la ley y el poder ejecutivo, en el que el juez se convierte en el defensor de los privilegios de la autoridad. El autor denuncia la contradicción social de que la justicia defienda al poderoso frente al débil, traicionando sus principios filosóficos. La escritura es irónica y el narrador es el hijo del juez, con lo que se acentúa la irreverencia del discurso ante el poder judicial. En el largo soliloquio, defiende la propiedad privada; busca su origen en palabras de *La Biblia*, que reflejen la idea de que la propiedad es un hecho natural que responde a una inclinación peculiar del hombre. Lo que en principio puede ser una afirmación teórica se convierte en la práctica en la historia de una injusticia: el narrador trata de justificar la actitud de su padre arguyendo razones que justifiquen la necesidad de que la propiedad privada pueda pertenecer a la colectividad, porque el terrateniente expulsa a un campesino de sus tierras después de haberlos explotado durante muchos años. Sin embargo, los campos quedan yermos y afectados por el "mal de la tristeza", después de la expulsión del campesino, motivo que simboliza la idea del autor de la importancia del trabajador sobre el propietario.

Otros cuentos son evocaciones de la tierra de Bareiro, que dan cuenta de la dimensión existencial de su exilio. **Guarnipitán, el río** es un relato de evocación autobiográfica. El autor rememora el lugar querido donde nació situando una historia en la que revive el pasado. En **Reunión de familia**, Bareiro Saguier cuestiona el orden social por medio de la presentación de la historia individual de un hombre en quien la Guerra del Chaco ha dejado terribles secuelas. Es una historia

colectiva donde un personaje individual impone sus pensamientos al construir su versión en forma de testimonio con pretensión de veracidad. De indagación autobiográfica se pueden catalogar también **De cómo el tío Emilio ganó la vida perdurable** y **Matación de la víbora plateada y resurrección de su sangre**. En este último relato, Bareiro reproduce en su dimensión individual el mito guaraní de la gran víbora. El inconsciente colectivo paraguayo ha guardado una gran cantidad de rasgos del culto a la gran víbora, como el mito del *mboi-tata*, la serpiente de fuego que custodia el oro que se encubre bajo la tierra. La aparición de una víbora es fatídica; es el símbolo del mal, como en la mitología cristiana de la que se nutre por mestizaje la paraguaya. El cuento que cierra el libro es **Licantropía**, en el que Bareiro revive en la individualidad el mito paraguayo del *luisón*, el hombre lobo, que tanto aterra a la población cuando nace el séptimo hijo varón de una mujer. Sin embargo, Bareiro realiza una recreación del mito, porque en el cuento el séptimo hijo es mujer, que, pese a ello, también se convierte en luisón, con lo que violenta el mito original para el que un personaje femenino lo transgreda, con todo lo que ello representa.

Los cuentos de Rubén Bareiro Saguier son, en definitiva, expresiones de la realidad personal asociada a la sociedad donde ha vivido. Lo maravilloso suele impregnar sus relatos, porque el autor transforma, individualiza los mitos que ofrecen como real lo que parece imposible, y esta dimensión reinterpretativa es lo que da vida a la fantasía desplegada en los cuentos. El tiempo de los relatos es psicológico, porque sobresale siempre la dimensión individual del mismo, que no es

irreal, sino escasamente mensurable, asociado con las sucesivas evocaciones de la memoria personal única. No hay dramatismo en sus relatos porque suele evitar el maniqueísmo y la identificación del lector y del autor con alguno de los personajes; pero el recuerdo de Paraguay demuestra la sensación de tristeza del autor por la lejanía en que se encuentra. Para él, la memoria guarda las imágenes de historia vivida y la palabra las hace presentes en forma de relato o de poema. Rubén Bareiro Saguier es uno de los mejores exponentes de la narrativa paraguaya del exilio, por dar una dimensión psicológica y personal al recuerdo de la problemática de su tierra. A diferencia con Roa Bastos, muestra el trauma del desarraigo traducido en evocación, en lugar de en una profunda demencia que permite soñar con imposibles.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

7.1.4. EL PESIMISMO EXISTENCIAL DE AUGUSTO CASOLA.

Augusto Casola es el mejor exponente del pesimismo existencial en la narrativa paraguaya contemporánea. Solamente tiene tres obras publicadas y cada una en un género distinto: *El laberinto*, novela escrita y publicada en 1972, *Veintisiete silencios* (1966), poesía, y *La catedral sumergida*, cuentos publicados en 1982. Es uno de los principales exponentes de la llamada narrativa paraguaya del exilio interior durante la dictadura de Stroessner. En 1972 presenta su novela *El laberinto* –título que designa metafóricamente el estado de la sociedad por las convenciones sociales y la indefensión de la protagonista ante éstas– al concurso literario que organiza el Pen Club del Paraguay y la Cámara Paraguaya del Libro. El jurado, integrado por los escritores Juan F. Bazán, Juan Santiago Dávalos y Julio César Troche, premia su novela por considerarla como "novela bien estructurada, que busca en la aún no superada realidad paraguaya de las mezquindades de la vida en sociedad, mediante caracteres bien definidos y logrados" (sic)[687]. Es la historia de una joven, Susana, que trata de realizarse humanamente en el ambiente convencional de la sociedad paraguaya de nuestros días. En el afán de "vivir su vida", conspira contra ella la educación represiva, la familia, las amistades e incluso su amante. Por esta razón, fracasa en su empeño, y el examen de su frustración final es el motivo fundamental de la novela. Susana se encuentra sola en un mundo inaccesible, en el que no está claro ni el objetivo por el que lucha, y termina por aceptar las imposiciones de la sociedad:

un matrimonio vulgar que no le satisface y la envuelve aún más en el laberinto sin salida de la mediocridad. Casola incide, así, en la importancia de la libertad en una sociedad que constriñe a las personas, y advierte de que la raíz de los males de la sociedad paraguaya radica en el mantenimiento de sus convenciones tradicionales, lo que trasciende la crítica social de la novela incluso al ámbito político, porque ese tradicionalismo impide el ejercicio de la libertad individual.

Las novedades estilísticas de la obra son importantes y novedosas en la literatura paraguaya: Guido Rodríguez Alcalá cita que desarrolla su obra mediante una técnica cinematográfica, en la que con distintas tomas o escenas en paralelo presenta la evolución de los problemas de la protagonista[688]. No se trata de la yuxtaposición de escenas fragmentadas, como ocurre en la novela contemporánea desde Faulkner, sino de secuencias no lineales que presentan la evolución de la protagonista desde el pasado y el presente hacia el futuro. Este tratamiento no lineal del tiempo ofrece diversas perspectivas del narrador: a veces aparece un narrador omnisciente, pero en otras ocasiones es la protagonista quien se expresa en primera persona y reflexiona sobre sus propios problemas, y evoca sentimientos y anécdotas por medio del monólogo interior y del fluir de la conciencia, procedimiento que durante estos años se va extendiendo en los narradores paraguayos. Caracterizan también *El laberinto* la precisión de las descripciones y situaciones de Asunción y el estilo poético. El pesimismo existencial se apodera de la novela a la

[687]Epílogo de Augusto CASOLA: *El laberinto*. Asunción, Escuela Técnica Salesiana, 1972.

par que el personaje cae en una irritabilidad asfixiante. De esta forma el autor revela la complejidad que existe en el ambiente nacional paraguayo para desprenderse de la tradición más arraigada. Novela realista por su tema, refleja en su contenido las dificultades del hombre paraguayo para vivir en libertad, con una gama de novedades técnicas en la narrativa nacional que ayuda a situarla en un plano de búsqueda de actualización internacional, de superación del mentado anacronismo de la narrativa paraguaya.

La catedral sumergida.[689]

La segunda obra narrativa de Augusto Casola, prosigue en la misma línea existencial de *El laberinto*. El autor vuelve a comunicar su angustia de vivir, constreñido por un ambiente social intolerante e inalterable. Los trazos de su novela anterior anticipan el diseño narrativo de esta colección de cuentos breves, en los que Casola examina la cotidianidad paraguaya y la contempla como un espacio vital múltiple, lleno de acontecimientos variados, que enmascara la cruda realidad del hombre. Lo cotidiano es el contexto donde se desarrolla la existencia mediocre del paraguayo, vivo pero anestesiado. Si bien Casola busca objetivar distintos espacios constrictivos, no son escasas las situaciones recurrentes en el contenido, aunque diferentes en la forma. Trata de convertir hechos sociales en signos filosóficos, como la vejez, que remite a la evocación de un pasado devorador que erosiona el presente borrando las diferencias, uno de los temas que trata en **La hija chica**, **Crónica para el álbum familiar** o **El padre del luisón**.

---

[688]Guido RODRÍGUEZ ALCALÁ: "La poesía y la novela en el Paraguay en los últimos años (1960-1980)". En *Literatura del Paraguay*, Palma de Mallorca, Luis Ripoll, 1980, pp. 167-185.

Sus personajes no logran cumplir sus objetivos y se frustran por insatisfacción biológica, la fuerza de la costumbre o la pervivencia de la ambición, quedando sumidos en el pesimismo o en la paradoja que produce lo contradictorio. Para ello, los relatos sitúan a hombres comunes de la sociedad asunceña en un medio convencional que los aliena y enajena hasta quedar detenidos en el tiempo. La irrealidad -para Casola- es la parte más importante de la vida racional del hombre, donde la imaginación personal convierte lo real en ficticio; el paso del tiempo destruye cualquier signo de esperanza de encontrar lo positivo de la vida.

Lo que caracteriza la narrativa de Casola es que las situaciones no presentan el reflejo de los mitos populares extendidos en la colectividad, ni el autor trata de aproximarse al realismo mágico como recurso para resolver las situaciones fantasiosas o sorprendentes. Huye del barroquismo, y accede directamente al lenguaje sencillo, a pesar de que la estructura no es lineal. Evita también cualquier descripción de paisajes, y por tanto cualquier signo localista, para así tratar de demostrar que los problemas del hombre paraguayo medio son circunscribibles a un ámbito universal. Casola es uno de los autores paraguayos que retoma el pesimismo existencial de Gabriel Casaccia y lo sitúa fuera de un mundo simbólico concreto como es Areguá, para extenderlo a diferentes ambientes y situaciones de la vida paraguaya. La psicología de los personajes -traducida en pesimismo- se convierte en un medio de indagar en la vida. Casola elude la ternura y la bondad de los

[689] Augusto CASOLA: *La catedral sumergida*. Asunción, Ediciones La República, 1984.

sentimientos para mostrar un mundo caótico en la dimensión de la desesperación de los personajes.

Los cuentos de *La catedral sumergida* pueden catalogarse en dos tipos, según el ambiente que el autor reproduce en ellos: los fantástico-simbólicos, y los de la problemática humana ante la incertidumbre.

Cuentos fantástico-simbólicos.

Son relatos donde domina el ambiente irreal o las situaciones absurdas sobre cualquier signo de lógica racional, aunque, en el fondo, la temática sea la misma de la del resto de sus cuentos: la problemática humana. El más destacable de este tipo es el que da título a la obra, **La catedral sumergida**. En él, Casola teje una fantasía erótica que parece un sueño irreal o una pesadilla sexual con un simbólico templo sumergido, relacionándolo con la obra musical impresionista de Debussy. El argumento es un ejercicio paralelístico entre una catedral que se sumerge y un cuerpo femenino que emerge, símbolo de la caída de una moral tradicional caduca inspirada en el catolicismo, y su sustitución por comportamientos más libres, de los que el erotismo es uno de sus ingredientes más extendidos. Este relato no coincide con el impacto real y desolado del resto de cuentos de la obra, siempre inspirados en hechos de la vida cotidiana asfixiante. Su brevedad tiene su correlato en la condensación de su prosa. La irreverencia religiosa es una forma con la que Casola trata de romper moldes en el contenido de la narrativa paraguaya de principios de los años ochenta. Valga como ejemplo de la intensidad de su prosa el siguiente fragmento:

> Ella es la hierofante de sí misma y de la vida de quien con ella, arde, se extingue y desaparece para integrarse y ser otra parte de

> ella, que, en imagen de mujer es toda hembra, primitiva ansiedad de génesis en cada fibra, en cada nervio, cada aliento, resumen de gemidos y anhelos guturales, heridos al vibrar el aire entre sus labios entreabiertos en ese gesto de dolor placer, restallando en los dientes blancos y pequeños que surgen, en una media sonrisa, desde el primer momento, cuando clava con sus ojos y las uñas resbalan sobre la piel ajena del dios, de mi piel, de mi presencia plena flotando dentro de la catedral desnuda y tibia, entre la neblina que no cambia y persiste reflejada en el aura palpitante de los cuerpos.[690]

Con una prosa cargada de lirismo -es uno de los pocos relatos de la obra donde predomina la prosa poética- la correspondencia que Casola establece entre el derrumbamiento de la catedral y el logro del orgasmo demuestra la hilación en un mismo sentido de lo opuesto. Catedral y cuerpo de mujer se relacionan en una correspondencia biunívoca y en principio antitética con dolor y placer respectivamente, identificados con las imposiciones de la religión católica tradicional y el sabor dulce del erotismo, en una prosa de inspiración en el discurso místico transformado en erótico, como podemos contemplar en las primeras líneas del siguiente párrafo:

> Las puntas góticas, los muros espesos, el tirmo de su sangre, el contrapunto de la respiración sincopada a su piel, en el terso arcón que despide el aliento profundo de vida, arcaica y nueva, renovada a cada instante de copulación mística y mítica, arrojándonos a playas desconocidas en pleamares vehementes, de aromas y suspiros entrelazados al sudor de los cuerpos, síntesis de humor humano e incienso, confundidos en la catedral de la sacerdotisa como siempre que unimos nuestros alientos, moléculas informes, ajenos, solos, vivos, vibrantes en el frenesí que crea y destruye, que exige y empuja las palabras a lo silencios inconexos, en la materia de formas, única y presente en momentos y segundos reglamentados, donde

[690] *Íbid.*, p. 45.

somos otra vez distintos y otra vez somos pareja en vez de uno solo (...).[691]

Otro relato de Casola de este tipo es **Retrato**. Se trata de la descripción física de una mujer mientras el narrador va consumando su relación sexual con ella. Entra en el detallismo descriptivo y no elude citar cualquier parte del maduro cuerpo que tiene junto a él. El cuento acaba siendo un divertimento narrativo, con la particularidad de ser una de las primeras aproximaciones al subgénero erótico en la narrativa paraguaya. Otro relato fantástico metaliterario es **El escritor y su arte**. En él, el escritor asume un papel divino frente a la soledad de la hoja en blanco y el vacío que producen las inactivas letras de la máquina de escribir. Pero, evocando el mito de Prometeo, las letras se rebelan y el escritor se sume en una profunda locura, para acabar antes de morir escribiendo alfabetos completos seguidos uno tras otro. Se puede interpretar el texto como una metáfora de la rebelión de los objetos y de los seres humanos sometidos al poder absoluto, lo que quizá sea realidad en la intención subconsciente del autor; pero lo cierto es que Casola a la hora de escribir el relato simplemente trató de crear una ficción, sin pensar en pronunciamientos sobre la vida política paraguaya de la época o sobre el poder de la escritura, como hizo Roa Bastos en *Yo el Supremo*. El cuento es una fabulación característica del estilo y temas del autor; la narración se resuelve con una situación absurda y fantástica. Ello ocurre también en **Una música funcional**, en el que el protagonista resulta atropellado por un autobús de línea colectiva, pero cuando parece muerto se levanta del asfalto y

[691] *Íbid.*, p. 46.

vuelve al bar donde se inicia la narración, completando circularmente la estructura del relato. Del argumento se desprende que Casola intenta mostrar el ridículo y la alienación de la vida cotidiana: el protagonista está tan inmerso en la vida diaria, abúlica y autómata, que ni un atropello mortal logra alterar los hechos más vulgares de su existencia dentro de la normalidad de la gran ciudad. En su estilo se mezclan las palabras del lenguaje cotidiano actual, dentro de la sencillez del vocabulario que el autor elige en sus relatos. Refrenda estas ideas el comienzo del cuento que transcribimos a continuación:

> ¿Y por qué no? Es razonable estar sentado en un café durante el trajín acelerado de la hora; pasos rápidos, chicas que van y vienen con el servicio y la clientela sobre su tacita de café o la manija de chopp, sonrisas, parejas de enamorados con sus ojos brillantes, un cigarrillo extinguido, cabellos largos, barbas, labios que ríen, bocas sonrientes, carcajadas; -Dicen que..., ¿escuchaste? -palabras que van y vienen y la cortadora que lanza rodajas de pan- sándwich de queso, una hamburguesa y dos cervezas.
>
> Resulta lógico ese ir y venir de palabras, las palpitaciones, el movimiento pulmonar de la ciudad al mediodía, después sólo se ve a quienes almorzaron fuera de casa y sobran las mesitas de mimbre.[692]

Cuentos de la incertidumbre humana.

Aunque hemos podido comprobar que este tema aparece en algunos cuentos anteriores, Casola abandona el elemento fantástico-simbólico en otros e indaga psicológicamente en el pensamiento del hombre ante las dificultades que en principio parecen insalvables. **La placa** muestra el caos de la vida cotidiana y la actitud negligente del ser humano en relación con sus semejantes. El protagonista se ve aterrorizado ante el

hecho de tener que repetir unas radiografías en el hospital y, cree por ello en la posibilidad de tener un cáncer, lo que provoca que la mujer le haga la vida imposible porque fuma demasiado. La comprobación de sus radiografías permite el desenlace óptimo: los médicos las habían perdido anteriormente, pero su salud es perfecta, lo que alivia su situación y sus preocupaciones. En este relato, Casola expresa la inutilidad de muchas obsesiones del hombre.

Parecida temática al anterior presenta **El padre del luisón**, uno de los mejores de la obra. Casola revela en él la mezquindad de la mentalidad del pueblo que cree en exceso en los mitos. La proximidad del nacimiento del séptimo hijo del protagonista, provoca el temor de que éste sea un luisón[693]. Las gentes, llevadas por la creencia, lanzan el rumor de que su hijo recién nacido es un varón, y por tanto un luisón, lo que también cree firmemente el protagonista, quien se sume así en la desesperación. Cuando ya no encuentra salida a su situación, y su conciencia queda desarmada por la opinión que las gentes extienden, descubre que el hijo recién nacido ha sido en realidad una niña, con lo que ha quedado libre de la maldición mítica, y puede vivir feliz el resto de sus días.

El absurdo de la actitud humana y la incomunicación como símbolo de la vida actual también son palpables en el relato titulado **La estampilla**. En él, el anónimo protagonista

---

[692]*Íbid*, p. 117.

[693]La leyenda del luisón dice que si el séptimo hijo nacido en un matrimonio es un varón, éste se convierte automáticamente en un luisón, el mito transculturalizado del hombre lobo europeo. Es un joven u hombre flaco, pálido, demacrado, de carácter tímido y medroso, que sale de casa a la medianoche, preferentemente un martes o un viernes, y se dirige a un bosque donde, en un claro, un foso o un brete, se revuelca en el suelo y se convierte en un perro grande y va al cementerio a desenterrar cadáveres de los que se alimenta. Como en la versión europea del mito, el paraguayo cree que para acabar con él hay que herirlo con una bala de plata, pero si se falla el tiro o es mordido por él, se acaba convertido en luisón. Cfr. Dionisio M. GONZÁLEZ TORRES: *Folklore del Paraguay*. Asunción, Editora Litocolor, 1992, p. 77.

desprecia el contenido de una carta solamente por quedarse con la estampilla del correo. Como en los demás cuentos de la obra, Casola gradúa el suspense hasta el clímax final, de forma que el lector se ve envuelto en la situación del personaje interesándose por el desenlace como si se tratara de un relato policíaco o fantástico. Sin embargo, en **Tacuaral**, la preocupación principal del autor es la transcripción del registro oral del castellano paraguayo en el discurso narrativo, lo que se manifiesta sobre todo en la eliminación de las *eses* finales, en el uso de formas sintácticas populares, voseo y verbos en segunda persona como *contás*, y en la búsqueda de palabras en guaraní para expresar con mejor precisión los conceptos, como *karaguata*, *cuñata'i* o agosto *poty*. Ésta es la única aproximación de Casola en sus obras al ambiente rural paraguayo, en el que destaca también la incorporación del mito ancestral guaraní del hombre que después de enterrado se convierte en flor.

En el aspecto estilístico global, los relatos de *La catedral sumergida* destacan por incorporar una voz narrativa constante y fluida. Esta voz que cautiva, subraya el hecho de que los elementos temáticos de los relatos se inspiren en la vida cotidiana, y en ella se esconden elementos fantásticos, sueños que actúan como premonición y deseos de los personajes. Estos tres elementos tienen la función de mostrar el fracaso inherente a la condición humana, porque los sueños y los rumores que crea generan temores muchas veces infundados; y los deseos a los que aspira la fantasía no llegan nunca, como ocurre en el cuento titulado **La herencia**.

Cabe destacar un último aspecto de los cuentos de Augusto Casola: no son trágicos. El absurdo que domina no se traduce en destrucción y muerte. Y el comportamiento de los protagonistas continúa dominado por el tedio, la alienación y la abulia de la cotidianidad que caracterizaba *El Laberinto*. Por otra parte, destaca la anonimia de los personajes; hecho que simboliza la mediocridad de la vida de los hombres, de los que da igual que tengan nombre o no por la futilidad de sus actos en un ambiente dominado por estas mismas características. Ello se refuerza con el empleo de un registro lingüístico medio, sin barroquismos, excesos lingüísticos, ni cultismos, porque en el fondo desea que sus cuentos se conviertan en ejemplos de testimonios de la vida humana. En suma, la obra de Augusto Casola revela la evolución de la narrativa paraguaya desde el ambiente rural hacia el espacio urbano y es la máxima expresión en ella de la temática de la frustración y del tedio de la vida cotidiana.

7.1.5. EL MAGISTERIO DE HUGO RODRÍGUEZ ALCALÁ: UNA VIDA DEDICADA A LA LITERATURA.

Hemos analizado anteriormente la labor de Hugo Rodríguez Alcalá como director y creador del *Taller Cuento Breve*. En el anexo biobibliográfico podemos comprobar el volumen de su trabajo como profesor universitario, investigador y crítico literario. En este apartado nos corresponde examinar su obra narrativa, plenamente cuentística, más desconocida por menos estudiada, pero importante sobre todo por el magisterio literario que ha ejercido sobre otros escritores, tanto en el plano teórico como práctico, en especial los que integran el *Taller Cuento Breve*. También habría que destacar su magisterio en el intento de mejorar el nivel de la lengua española en Paraguay, sobre todo en los medios de comunicación y en la literatura.

Aunque hasta 1980 había escrito buena parte de su obra narrativa, publicado la mayor parte de su poesía y naciera el mismo año que Augusto Roa Bastos -1917-, el profesor Hugo Rodríguez Alcalá no recoge sus cuentos para publicarlos como obra conjunta hasta 1983, cuando ya había vuelto a Paraguay después de su jubilación como profesor universitario[694]. Ha publicado cuatro libros de relatos importantes para la literatura de su país: *Retratos del norte y del sur* (1983) *El ojo del bosque* (1992), *La doma del jaguar* (1995) y *El dragón y la princesa* (1997. Sin embargo, como ocurre con el resto de su creación, los mismos relatos aparecen en varios libros

[694]En el anexo biobibliográfico podemos comprobar su extensa dedicación a la literatura como profesor, autor, presidente de la Academia Paraguaya de la Lengua Española, ensayista, y, una de las más destacadas, creador y director del *Taller Cuento Breve*.

distintos. Si en su obra ensayística la reiteración de publicaciones de un mismo trabajo se debe a la necesidad de reunir en libro sus artículos publicados en revistas de difícil acceso en Paraguay, en su narrativa se debe a motivos relacionados con la difusión y la carencia de editoriales bien estructuradas hasta finales de los años ochenta.

Así, siguiendo su trayectoria biográfica, mientras la poesía es un género que continuamente ha cultivado y en el que ha publicado a lo largo de su vida, su narrativa se ha publicado a partir de su regreso a Paraguay en junio de 1983. Por contra, su obra critica se desarrolló preferentemente en los Estados Unidos, mientras fue profesor. Así, diríamos que desde su regreso a Paraguay, Hugo Rodríguez Alcalá ha proliferado más en la narración de ficción, mientras anteriormente su labor ensayística era más pronunciada.

En 1969, Francisco Pérez Maricevich publica en su *Breve antología del cuento paraguayo* el relato de Rodríguez Alcalá titulado **Cajón sangrando bajo el arco iris**[695]. Posteriormente, en 1983, Juan Bautista Rivarola Matto le publica en NAPA buena parte de los cuentos que había escrito. El libro se denominó *Relatos del Norte y del Sur*[696], donde también incluía el relato antes citado, porque recogía narraciones ambientadas en Estados Unidos y en Paraguay. Tiene la particularidad de ser el penúltimo libro que apareció en la colección "Libro paraguayo del mes" poco antes de quebrar la editorial. Pero, sorprendentemente, los escasos libros que conforman la tirada de la obra se agotan muy pronto, y las deudas de Rivarola Matto

[695]Francisco PÉREZ MARICEVICH: *Breve antología del cuento paraguayo*. Asunción, Editorial Comuneros, 1969, pp. 329-333.

impiden que salga una nueva edición, y además la Editorial NAPA iba a desaparecer por ese motivo un mes después de la aparición de la obra de Rodríguez Alcalá.

La imposibilidad de encontrar ejemplares a la venta de esta obra, le induce a reunir en 1992 estos relatos y otros que tenía escritos en un nuevo libro que titula *El ojo del bosque: Historias de gente varia / Historias de soldados*[697]. A partir de ese momento se pude considerar que Hugo Rodríguez Alcalá ya no dejará de publicar ficción ningún año de su vida. En el título, se vuelve a observar cómo el autor juega con un sistema dual para clasificar sus relatos dentro de la obra, conforme a un criterio argumental; si en el anterior libro era el espacio donde se desarrollaba la acción, en éste es el tipo de personajes que predomina; la acción de los relatos de la primera parte son historias diversas y de temas y personajes variados, mientras que los de la segunda están ambientados en la guerra del Chaco, y sus personajes principales son soldados.

El ojo del bosque incluye los cuentos que publicó en *Relatos del Norte y del Sur*. Los que aparecieron en el libro anterior son **El regreso**, **Cajón sangrando bajo el arco iris**, **Cosas que pasan**, **Viaje en la oscuridad**, **Firmeza no arrogancia**, **Veterano y recluta**. **El hombre de gris**, **Tragochenko** y **La camtimplora**. Algunos han cambiado de título: **Los dos cuadernos** en *El ojo del bosque* se denomina **El escolar de la última fila**, y **En 1821** se llama **El dragón cautivo (1821)**. La primera parte del libro, las "historias de gente varia", consta de veintiún relatos, en los que la diversidad de situaciones y de

[696]Hugo RODRÍGUEZ ALCALÁ*: Relatos del norte y del sur.* Asunción, NAPA, 1983.

personajes tiene el rasgo común de la variedad temática, y la coherencia del estilo, con un empleo depurado del español. En el plano estilístico, la mayoría de los relatos se acogen a la estructura *in media res* del cuento tradicional, en la que el "dato escondido" tiene una especial importancia porque es el factor que determina el suspense y el desenlace. El narrador omite, porque lo desconoce o intencionadamente, el verdadero motivo del conflicto argumental, en el que los personajes se entrecruzan hasta un sorprendente final, rematado por una anotación poética que subraya la conclusión de cada relato. Los elementos de sorpresa de los desenlaces están acompañados por un anticlímax utilizado con habilidad, y lo sorpresivo es que no parece que haya ocurrido nada al final de los relatos, técnica del más puro cuento fantástico moderno. Hay un principio con un narrador que evoca una situación o que se sitúa en mitad de un argumento, seguido por un nudo explicativo, clímax, anticlímax y sorpresa en el desenlace.

Así, pues, nos encontramos ante unas creaciones que a pesar de su distribución precisa se caracterizan por la variedad temática, cuyo denominador común es la violencia y la muerte que rodean la vida del ser humano, lo que puede considerarse influencia de Horacio Quiroga, fácilmente visible en el cuento **La doma del jaguar** de su siguiente obra. En ellos, el individuo se enfrenta a situaciones adversas de las que resulta difícil escapar. Los finales de los relatos se presentan con tensión en la situación, pero algunos son antidramáticos, como **Viaje a la oscuridad**.

---

[697]Hugo RODRÍGUEZ ALCALÁ: *El ojo del bosque. Historias de gente varia / Historias de soldados*. Asunción, Arandurâ, 1992.

El estilo de Rodríguez Alcalá es muy depurado. La descripción de los personajes es más psicológica que física: no hay apenas descripciones externas, salvo las puramente referidas al argumento. Los personajes se definen por ellos mismos en trazos breves, como en las narraciones de Jorge Luis Borges. Sus diálogos son cortos, expresivos y resumen con brevedad la acción. Pero además, las narraciones encubren un fondo poético y el uso de la primera persona acentúa el subjetivismo del autor en la presentación de los acontecimientos. Son personajes provistos de bondad generalmente, y otros de maldad, pero el maniqueísmo se difumina porque ambos extremos son propios del carácter del ser humano.

Hugo Rodríguez Alcalá vuelve a publicar en 1995 una nueva obra, *La doma del jaguar*[698]. Se trata de un libro misceláneo de veinte piezas cortas que se divide en tres partes. La primera, que tiene el mismo título de la obra, se compone de siete cuentos que corresponden a la última etapa del autor y se caracterizan por su localización paraguaya. La segunda son páginas autobiográficas, en las que Rodríguez Alcalá reproduce episodios vividos durante su infancia, y titula con el lema proustiano **En busca del tiempo perdido**. La tercera parte, titulada **Varia**, es también autobiográfica, y recoge experiencias de su vida de adulto en la Guerra del Chaco y como profesor universitario, con excepción de **Coloquio ya entre sombras**, una recreación dantesca, con influencias del *Infierno* de *La Divina Comedia*, que reproduce el diálogo ficticio entre los presidentes paraguayos. Para crear este libro, Hugo

Rodríguez Alcalá reconoce que se inspiró en la forma de *El hacedor*, de Jorge Luis Borges, salvando las distancias que existen entre ambos, y sobre todo la profundidad intelectual del maestro argentino, distanciada de la escritura narcisista, en sentido literario, del autor paraguayo. Si Borges en esta obra ensayaba una nueva vía del cuento por el camino del ensayo, el autor paraguayo trata de llegar al género autobiográfico con la técnica del cuento basado en la experiencia personal, que supuestamente recoge lo que permanece en la memoria.

Dos de los siete cuentos de *La doma del jaguar* son de pura invención, como indica el mismo autor en el prólogo: **El Patriarca y su anatema** y **Cuadros póstumos**. Los relatos que tienen por protagonista al Rojo Scott, **El rojo Scott en Pire-tú** y **El tesoro de la casa Scott**, son narraciones inventadas por un amigo del autor de ascendencia escocesa. **Las botas del prisionero** es un cuento ubicado en la Guerra del Chaco que se emparenta con los de *Historias de Soldados* por su tema, su estilo y su línea argumental. Se publicó por primera vez en 1962, en el diario argentino *La Nación*, con el título de **Las botas del mayor**, y que en *La doma del jaguar* aparece con el final modificado. **La doma del jaguar** y **La mujer blanca** son relatos que enlazan con las "Historias de gente varia" de *El ojo del bosque*. El autor introduce un narrador omnisciente o testigo en estos cuentos de la primera parte de la obra, que contrasta con la primera persona que emplea en la narración autobiográfica de las dos siguientes. La construcción es lineal, aunque el tiempo de la historia es anterior al del

[698] *Hugo RODRÍGUEZ* ALCALÁ: *La doma del jaguar*. Asunción, El Lector, 1995.

tiempo del relato, con lo que adquieren un carácter retrospectivo.

Podemos agrupar los cuentos de Hugo Rodríguez Alcalá conforme a diversos temas dominantes en el discurso. Encontramos cuentos de pasiones humanas, políticos e históricos. En los primeros destaca el tacto del autor para tratar los problemas del hombre y la nobleza de sus actos, porque Rodríguez Alcalá busca siempre el detalle humanista y sensible de sus personajes. En los segundos se mezcla esa forma de exaltar la conducta humana con los acontecimientos políticos, especialmente los paraguayos. Y en los terceros destaca el tratamiento de asuntos históricos y autobiográficos, pero siempre desde la perspectiva de la experiencia del autor que le permite transmitir vivencias personales inventando argumentos. Recordemos que fue soldado durante la Guerra del Chaco, y ello sirve de inspiración para una buena parte de sus narraciones, pero también hay episodios menos significativos, como la historia del Rojo Scott que se inspiran en sucesos de la vida real.

a) Cuentos de pasiones humanas.

Todos los cuentos de Hugo Rodríguez Alcalá se caracterizan por el humanitarismo de sus personajes. Traten el tema que traten, el autor subraya las bondades de sus personajes, quienes, aun con defectos propios del ser humano, hacen prevalecer siempre los ideales de conducta. El relato inicial de *El ojo del bosque*, **El curador perpetuo**, puede servirnos como primer ejemplo del mensaje ético que Rodríguez Alcalá pretende transmitir al lector. En esta historia se enfatiza la idea de que la nobleza en el comportamiento es una de las cualidades

más positivas del ser humano. El protagonista mantiene su interés por conservar una biblioteca -argumento que tiene resonancias borgianas-, en la que se llega a obsesionarse con el cuadro de una mujer, quien al final se le aparece en el momento de morir. El narrador se detiene en el detalle que parece insignificante para subrayar la sensibilidad del hombre. La apariencia es importante en el relato por la alternancia entre lo real y lo fantástico, dependiendo de la situación que surge. En este sentido, conviene destacar que los relatos de Hugo Rodríguez Alcalá tienen apariencia realista, pero en su sustrato, y de forma oculta, presentan elementos cuya clave sólo conoce el narrador, quien los ofrece al lector en el desenlace para que sea copartícipe de ese secreto, como bien argumenta en líneas generales Manuel Alvar al comentar esta obra[699]. Lo importante para Rodríguez Alcalá no es el sentido literal de la palabra, sino las reacciones humanas entre el bien y el mal en que se sitúan los personajes.

En **El regreso**, como en el anterior, la evocación de lo narrado provoca la nostalgia del pasado. La realidad y el ensueño se mezclan en la historia de la situación de un hombre maduro en el viejo colegio de su infancia, lugar en el que empieza a rememorar a sus profesores ya fallecidos, estableciéndose un doloroso contraste entre el pasado y el presente por la fugacidad con que pasa la vida. El carácter proustiano del relato también es un rasgo de algunos relatos que clasificamos en otras vertientes.

Viaje en la oscuridad, uno de los relatos más representativos del autor de los localizados en los Estados

[699]Manuel ALVAR: "Lo que es otro horizonte". Madrid, *Blanco y negro* (22-10-93), p. 14.

Unidos, mantiene una intriga perfectamente ensamblada. La ambigüedad es la forma de resolución del argumento. Se desarrolla en Washington, y la protagonista, Josephine Heinrich, una mujer infeliz en su matrimonio, viaja en el automóvil de su marido. Resulta víctima del secuestro por un individuo que conduce un auto semejante al de su marido, y, después de ser encerrada en el maletero del vehículo, se salva de una violación y finalmente mata al atracador con el arma que lleva en el portamaletas. En el desenlace, vuelve a casa al encuentro con su marido Kirk. El sorprendente desenlace llega en el anticlímax del final del relato, cuando parece que no haya ocurrido nada entre los esposos. Narración en primera persona, la reacción homicida de la heroína explica el desajuste psicológico posterior a un suceso inesperado que cambia la vida, sobre todo por las semejanzas entre ambos automóviles y los objetos que hay en ellos, lo que produce la identificación psíquica entre el marido y el presunto violador.

El tema de las conquistas amorosas como reflejo de inquietudes personales aparece también en varios relatos. **Canas al aire** reúne dos historias de conquistas femeninas narradas por sendos personajes, en las que el primero cuenta su intento de aventura amorosa con una muchacha que trabaja en la oficina de correos y el segundo una historia de amor platónico que se diluye cuando descubre que la mujer poetisa de la que se ha enamorado está casada, tiene hijos, y además no es muy agraciada físicamente. **Cosas que pasan** narra una historia de venganza contra el amante y la mujer de uno de los tres amigos que firmaron un pacto de sangre. En este cuento, el "dato escondido" sobre la certeza del adulterio no elude que el

lector lo sepa con certeza cuando los amigos deciden envenenar a los amantes. Localizado en el noroeste de los Estados Unidos, es un relato de la violencia en la vida corriente en el que la infidelidad de la esposa del protagonista con un ex-marino que comienza a trabajar en la hacienda se opone a la fidelidad de la amistad.

El ojo del bosque (El Ycuá pacobá) es un cuento que se instala en el plano de los sueños infantiles, que dejan siempre una estela en la vida de la persona. La emoción, el lirismo y la fantasía hacen que el relato sea diferente de los anteriores; lo real y lo ilusorio se mezclan, y la ternura preside la narración. El autor también recrea su infancia en estos mismos términos en **El manomóvil bajo el pampanaje**, donde la indagación en su infancia es un pretexto para construir un relato lírico, que incluso culmina con la inclusión del poema **Higuera y parra (¿1922?)** de su obra poética *Palabras de los días*. En el relato **El escolar de la última fila** aflora el tema de la delicadeza del tratamiento de los niños, al modo de Daudet, ante el desamparo y la súbita, por inesperada, necesidad de protección del adulto. La preocupación por la infancia de Hugo Rodríguez Alcalá ha creado escuela en las narradoras del Taller Cuento Breve, sus alumnas, en las que suele aparecer este mismo tema tratado con una perspectiva femenina.

Rodríguez Alcalá valora la capacidad de sacrificio del ser humano como una de sus grandes virtudes. El relato **Cicatrices** presenta este mensaje. La madre de la narradora-protagonista entrega su vida al estudio después de quedar viuda e incluso logra especializarse en cirugía plástica para curar las manos

quemadas de su hija. Con este argumento, el narrador demuestra el humanismo que caracteriza sus relatos con la idea de que el sacrificio personal puede vencer cualquier dificultad. Otro cuento como **El tatuaje** se centra en el tema de la venganza que se origina en una broma sacrílega, de la misma manera que **La decisión del pastor Freemantle** trata el problema de la conciencia del hombre ante la muerte. El protagonista desconecta el oxígeno que mantiene con vida artificial a un niño creyendo ejecutar un acto de piedad. La narración se centra en la búsqueda del motivo de los actos del protagonista. **Don Balbino y el forajido** refleja el tema de la gratitud y de la piedad, de la misma forma que **El hombre de gris** retoma el tema de la infancia y a partir de él crea el problema de una protagonista que desconoce quién es su padre, hasta que al final misteriosamente lo encuentra. El último relato de "Historias de gente varia", **Adolescencia (1940)**, se ciñe a la problemática del adolescente. Cuenta las aventuras, los problemas amorosos de un adolescente, y su sufrimiento ante la actitud desafiante de Cristina, su amada. De nuevo, una historia cotidiana se convierte en transcendental. Todos estos cuentos presentan como denominador común el realismo narrativo.

Las "Historias de soldados" que forman la segunda parte de *El ojo del bosque* disponen de rasgos temáticos y estilísticos similares a los de los cuentos anteriores. Los argumentos son historias de hombres medios que lucharon en la Guerra del Chaco. Los doce relatos que la forman son una muestra del aprovechamiento de la autobiografía que realiza Rodríguez Alcalá para construir sus narraciones, y de la utilización de su experiencia vital como materia de ficción -luchó como

soldado del ejército paraguayo durante la contienda y pudo conocer la dureza del combate-, algo que había realizado anteriormente en su lírica cuando publicó dos poemarios basados en sus experiencias como soldado, titulados *Estampas de la guerra* (1939) y *A la sombra del pórtico* (1942). En estos relatos de episodios humanos sucedidos en la contienda brilla el estilo que, sin caer en el esteticismo ni en la uniformidad del realismo fotográfico, presenta un equilibrio entre el testimonio oral, contado con naturalidad, y el discurso literario, que por inercia podría tender hacia la artificiosidad. El autor evita el maniqueísmo, los bolivianos no son perversos ni los paraguayos buenos, ni tampoco reacciones sobrenaturales de los personajes: simplemente son hombres de carne y hueso, ni héroes ni antihéroes, y como tales sus reacciones son las propias de su condición. Los actos heroicos los realizan seres humanos que no han pasado a la historia de los grandes prohombres; los actos heroicos surgen de una reacción natural humanitaria, y no del deseo de convertirse en mito que sobreviva al tiempo. El heroísmo paraguayo está latente, pero dicho heroísmo en la contienda –según se desprende del mensaje– vino dado por la propia necesidad de supervivencia y por la condición humana de los protagonistas, nunca totalmente por la sublimación de la idea política ni del fuerte espíritu nacionalista que imbuyeron en ellos los militares y los políticos. El ritmo del discurso es dinámico, aunque el narrador se detiene en la interpretación del mundo que subyace en los personajes y en su interioridad psicológica. Destaca en estos relatos, a diferencia de los anteriores, el empleo del voseo como espejo donde se proyecta

el alma popular de los soldados paraguayos, y el localismo, sobre todo en la introducción de ambientes ubicados espacialmente en el país y en el carácter de sus soldados. Un ejemplo de la idiosincrasia de los paraguayos que muestra Rodríguez Alcalá en estos cuentos es que ignoran las formas de cortesía para manifestar el agradecimiento, porque en guaraní no existe la palabra "gracias", característica que convierte a los personajes en tipos de la realidad paraguaya de la época. Otro rasgo localista es la ubicación en el Chaco paraguayo como lugar misterioso, lo que permite la incorporación del elemento fantástico que surge de la mitología popular -hay fragmentos donde surgen fantasmas, aparecidos y situaciones sobrenaturales-.

Tragochenko es uno de los relatos más importantes que ha escrito Hugo Rodríguez Alcalá. El narrador es un joven teniente de la Guerra del Chaco que debe compartir con cuatro camaradas las miserias de la guerra. Pero el protagonismo pertenece a un exiliado ruso, antiguo oficial zarista, que los amigos apodan Tragochenko por su afición a la bebida alcohólica. Es un idealista que combate por su amor a la guerra y porque no tiene nada más que hacer en el mundo. La desesperación de Tragochenko surge, no por la dureza de la contienda, sino porque ya no le queda caña, y muere, finalmente, de una intoxicación por beber en exceso cuando conmemora la fecha de ese episodio, veinticinco años después. Este pintoresco personaje, idealista y frustrado, teme menos a la muerte que a la posibilidad de quedarse sin su ración diaria de aguardiente, que destila de una manera peculiar. Rodríguez Alcalá descubre el drama interior del transterrado; su discurso se centra en la

descripción de efectos, y solamente una vez se deja entrever las causas de su situación actual: estuvo enamorado de la hija menor de un general en la patria lejana y la perdió por los avatares del destino. El extrañamiento que acompaña la vida del transterrado le obliga a olvidar de la forma que sea su situación presente, y la imposibilidad de retorno agrava aún más su situación. El relato, así, se convierte en una metáfora de la psicología del sufrimiento del transterrado y del desarraigo. Los desplazamientos espaciales, las extensiones temporales, la profundidad psicológica y la especulación en el desenlace, sirven a este fin. También es perceptible el fondo autobiográfico, como observador de seres desgarrados durante la guerra, y el realismo descriptivo duro en la visión de personajes y circunstancias, lo que es una muestra de la influencia de Horacio Quiroga, como ocurre en otros relatos del autor. Otro rasgo común de casi todos estos cuentos es que finalizan con la muerte de la figura central, sobre la que diserta el narrador, casi siempre testigo de los acontecimientos.

Rodríguez Alcalá reincide en el humanitarismo del sacrificio como forma de sublimación del espíritu en **Julián Talavera**, la historia del ordenanza de un teniente -el narrador del relato-, por lo que, de nuevo, Rodríguez Alcalá sitúa la acción en las palabras testimoniales de un narrador testigo intradiegético, como reflejo de sus vivencias autobiográficas durante la contienda. La capacidad de sacrificio y la disciplina del ordenanza se demuestra cuando, perdido en el desierto chaqueño, con sed y hambre, no se come unos pasteles del teniente que lleva encima, a pesar de haber enfermado de

escorbuto. También hay que destacar la intertextualidad de la narración, que incluye un fragmento de las *Memorias* del militar paraguayo Arturo Bray sobre el poder exterminador de las ametralladoras.

Frente a la punta brava de Boquerón: septiembre, 1932 narra la historia de los fracasos de una patrulla del ejército paraguayo, deteniéndose en la dureza del terreno durante la batalla, y el heroísmo del teniente que mandaba porque llegó a vendar la herida del narrador-protagonista salvándole la vida.

Los dos siguientes relatos de "Historias de soldados" están interrelacionados. Son **Diálogo en el monte** y **Diálogo con el lector**. Unidos ambos, son un planteamiento de metaficción con los que Rodríguez Alcalá retoma el tema de la autenticidad de los testimonios y de las historias individuales de soldados durante la contienda. En el primero, un oficial paraguayo, solo y desesperado en medio de las picadas del Chaco, se topa con otro boliviano, y lejos de que éste le mate, traban su amistad. El monólogo interior del narrador prevalece en el relato, exaltando así el sufrimiento de los personajes. Pero el segundo es un diálogo telefónico entre el escritor de la anterior narración, trasunto del propio Rodríguez Alcalá, y un excombatiente anónimo que le certifica la autenticidad del testimonio, cuando le habla de que tuvo una experiencia similar. A continuación, incluye otro diálogo que contradice en cierta medida el testimonio anterior. De esta forma, Rodríguez Alcalá cuestiona la propia intrahistoria, y la validez de sus fuentes subjetivas. Con ello rompe cualquier posible maniqueísmo en la interpretación de sus relatos.

A veces, el autor juega con los elementos oníricos y con la multiplicidad de versiones de un hecho, al interpretar lo sucedido en la batalla de Boquerón, como en **El sueño del general en jefe**. También irrumpe en el subgénero fantástico, en **La casa de las cruces**, donde numerosos fantasmas cruzan el espacio narrativo. El protagonista, Juan Llanos, es un joven de diecinueve años, rodeado de oficiales de cuarenta años, a quien el miedo no le impide realizar la guardia de sus superiores, pero que finalmente se ve rodeado del ambiente fantasmagórico hasta su propio asombro porque no creía en la existencia de seres sobrenaturales. Hay un objeto misterioso, el libro de los Gutiérrez, que determina el desenlace, y elementos extraños como el poncho de Castilla del protagonista. Todo ello demuestra la variedad temática de los cuentos de Rodríguez Alcalá.

El siguiente relato, **La muerte ganada**, es de tono similar a los anteriores: el Chaco misterioso y duro quiebra el valor del protagonista, quien comprueba la fantasía legendaria de sus parajes, lo que le cuesta una grave enfermedad. Pero **El hombre del infierno** es un relato de soldados cuyo principio se localiza en los Estados Unidos, desde donde un personaje paraguayo, Arturo Escalada, recuerda a un compañero que tuvo en la Guerra del Chaco, Antonio Marino, de origen italiano. La preocupación por el infierno de éste sorprende al protagonista, y llega a llevar consigo el libro del *Infierno* de *La Divina Comedia* de Dante, del que recita unos versos incluso. El hechizo de Arturo por el personaje es tan grande que pretende aprender de memoria la obra del poeta italiano. La muerte de Antonio Marino es el desenlace del relato; como la mayoría,

acaba con la muerte de la figura central sobre la que diserta el narrador. Se repite, por tanto, el mismo esquema en casi todos los cuentos: comienzo retrospectivo con el recuerdo desde el presente, situación nudo del relato en la Guerra del Chaco con presentación y peripecias de los personajes, y final con muerte y contrapunto anticlimático del narrador al final. Otro relato donde se reproducen unos versos del *Infierno* de Dante es **El camino de la desesperación**, localizado en un camino lóbrego del Chaco. En él, Hugo Rodríguez Alcalá transcribe algunos poemas que escribió durante su juventud y recuerda la dureza de aquél camino, bautizado así por los bolivianos

Veterano y recluta rompe el esquema habitual de los cuentos de Rodríguez Alcalá: un sargento veterano se tiene que enfrentar a un joven teniente que no sabe tanto del ejército como él. Pero es **La cantimplora** uno de los relatos más importantes de la obra. Evoca la importancia que tuvo el agua durante la Guerra del Chaco, experiencia que procede de las vivencias personales del autor, subjetivismo que se acentúa más aún por el uso de la primera persona narrativa. El protagonista es un joven teniente a quien sorprende una escaramuza cuando delira en una cama del hospital de campaña. Mientras sueña con su hogar asunceño bajo la fiebre que le devora surge el sonido de un combate cercano. Atacados por el enemigo, los oficiales y los soldados huyen bajo la intensa balacera. Y solamente puede calmar la sed del herido la vieja cantimplora que ha dejado abandonada en la fuga precipitada. A punto de desmayarse, siente que un oficial enemigo moribundo le toca para entregarle el necesario artefacto, que ha rescatado al costo de su vida. Y en la mente del herido, del narrador, queda grabada la imagen

cuando finalmente alcanza las líneas enemigas. Desplomado a los pies del viejo y experimentado coronel, escucha a éste ordenar sin emoción alguna que se reparen solamente las correas de la vieja cantimplora. Este argumento está marcado por las alucinaciones del protagonista en una realidad dura, provocadas la mayor parte por la sed. El agua alcanza el valor de un objeto paradisíaco, y solamente es posible conseguir con la ayuda de los demás. De esta forma, bajo el subjetivismo del narrador se esconde la necesidad humana de la solidaridad.

En todos los relatos de soldados del autor, es patente la huella de Hemingway, escritor al que conocía muy bien Rodríguez Alcalá, y estilísticamente por el dominio de la trama y, sobre todo, por la exposición del claro mensaje de la dolorosa y azarosa condición humana. También hay una semejanza en la expresión de la idea de que el valor, a pesar de su inutilidad personal, se presenta como única justificación de la existencia del ser humano, porque los personajes de ambos escritores piensan que siempre hay un lugar en el mundo y un momento para demostrar la dignidad y el coraje del ser humano. Las desventuras, la fatalidad y el infortunio, no impiden que sea posible mantener una actitud vigorosa y una fe en las posibilidades. Es perceptible la influencia del autor norteamericano en la estructura de los cuentos que hemos indicado más arriba, en el estilo de vivo realismo en las descripciones, donde la acción sustituye al desarrollo psicológico, y en el carácter de reportaje de buena parte de los relatos, sobre todo los de la Guerra del Chaco. No obstante, se acerca sólo a la última etapa de Hemingway, la de *El viejo y el mar*, cuando hizo gala de la defensa de la

ideología humanitarista y moral, mientras que la primera desplegaba en sus creaciones el indiferentismo moral. Para Hugo Rodríguez Alcalá, la realidad supera a la ficción y el destino es ineluctable, pero el hombre ha de luchar por su propia dignidad hasta el final. La poesía domina en la narración de muchos de sus relatos y construye el mundo personal que el autor refleja en ellos. *El ojo del bosque* es una obra de cuentos extraordinarios y constituye la confirmación de que su autor es uno de los narradores paraguayos con más capacidad para mostrar la sensibilidad humana, con un estilo personal que se ha visto favorecido por su experiencia en el extranjero y su formación cultural.

Los cuentos de *La doma del* jaguar presentan unas características semejantes a los anteriores, con personajes teñidos de humanidad y la lucha entre el bien y el mal como motivos argumentales perceptibles. El que da título a la obra es una historia de ámbito rural, en la que el patrón de un obraje maderero del Alto Paraná, un perseguido político que se refugia en esta región, nombra como capataz a Toribio Vera y como guardaespaldas a Antenor Frutos. Se convierten en los dos cimientos de su empresa y gracias a ellos logra congraciarse con su gran rival y enemigo, Gervasio Aguirre, "un tipo arisco y temido", cazador de tigres. Rodríguez Alcalá utiliza con habilidad el espacio del duro campo del Alto Paraná para construir una narración que subraya la humanidad de los personajes. El título hace referencia a la idea de la posible rehabilitación del forajido, comparado metafóricamente con un jaguar por su indomabilidad. El color local del relato se observa en la explicación de términos del guaraní, de

costumbres y en el descriptivismo de detalles pictóricos del campo paraguayo. En este sentido, se observa la influencia de Horacio Quiroga en la concentración descriptiva del mundo de las selvas del Alto Paraná. El narrador se detiene en el detalle y utiliza con habilidad la elipsis en los momentos necesarios, con lo que logra un relato muy bien construido.

El titulado **El Patriarca y su anatema** también presenta un protagonista acomodado socialmente. Es el hijo mayor de unos terratenientes católicos que se mantiene fiel a su esposa, y se dedica con devoción a sus hijos. Sin embargo, sufre terribles tentaciones carnales durante el decimoquinto embarazo de su mujer, cuando encuentra a Selva del Valle, una muchacha virgen adolescente de espléndida figura. Su conciencia lucha entre la pasión y el compromiso personal o deber. Busca su remedio en el misticismo, leyendo el *Cantar de los Cantares* de *La Biblia*, lo que es una premonición de lo que sucederá después, una situación semejante e intertextual al episodio de Betsabé y el rey David de este libro bíblico. Francisco y Selva tienen varios hijos; el primero muere como el de Betsabé y David al séptimo día, y el labrador hace penitencia secreta como el personaje bíblico. Pero la repetición de la historia del Antiguo Testamento se rompe cuando Selva se convierte en la concubina del comisario local y, Francisco pierde dos de sus más preciados bueyes, como símbolo de la pérdida de lo más preciado, que ha matado el comisario a instancia de la hermosa Selva del Valle, nombre simbólico que denota el tipo de carácter de la mujer. Rodríguez Alcalá emplea la ironía y las elipsis con habilidad para jugar con el texto bíblico que le sirve de inspiración argumental. Frases como "el plan

patriarcal de Francisco y de María del Rosario se estaba llevando a cabo con un éxito que hubieran envidiado acaso algunos patriarcas del Pentateuco" (p. 38) demuestran el guiño irónico hacia el texto de inspiración.

Los cuentos del Rojo Scott se desarrollan en un ambiente mágico y fantástico. En **El rojo Scott en Piré-Tú**, Scott es un emigrado escocés que se aísla de la civilización europea refugiándose en un pueblo donde aún se vive como hace ciento cincuenta años. En el pueblo todo el mundo es libre por naturaleza y no existe moral impuesta ni autoridades. Gracias a la libertad que disfrutan, los campesinos son felices, lo que nos retrotrae al mito del buen salvaje según Norma Pérez Martín[700]. Scott ha resuelto vivir en una isla alejada del mundo urbano como Gauguin, y adopta las palabras de que la civilización le hace sufrir y la barbarie le rejuvenece, lo que convierte al relato en una oda a la vida natural del campo frente a las dificultades de la civilizada ciudad. Pero después de esta aproximación al personaje, la narración cambia de punto de vista y aparece la primera persona de un narrador interno que vive sus días felices en esta población cuando conoce a Artemisa, una mujer con la que convivirá durante un tiempo. El nombre de la mujer se debe a su parecido con la imagen de la diosa griega. En este cuento el narrador se detiene, como en **La doma del jaguar**, en la explicación de lo local: comenta el significado de la palabra guaraní *pa'í*, sacerdote, que en Piré-Tú tiene el significado de caudillo y líder, para centrarse en la llegada de un sacerdote católico que cambia la vida de sus

[700]Norma PÉREZ MARTÍN: Reseña de *La doma del jaguar*. Buenos Aires, *Letras de Buenos Aires*, nº 33, año 16 (marzo de 1996), pp. 104-107.

habitantes: los hombres ahora se convierten en maridos, y se crea un orden semejante al de la gran ciudad, con lo Rodríguez Alcalá está revelando que el ordenamiento social actual tiene su origen en la supremacía social de las religiones en épocas antiguas. Al final del relato, el narrador-protagonista revela que está confinado en esta ciudad, y cuando recupera la libertad se lleva a Artemisa a Asunción, a la que casa con un joven peón, sacrificándose por ella, hecho del que cincuenta años después se arrepiente.

Como se observa, el relato trata de subrayar el sentido ético de los hombres. Para Rodríguez Alcalá los acontecimientos no son lo importante, porque el hombre está predestinado para un modo de vida, sino los sentimientos humanos. Esta misma intención presenta en el segundo relato de Scott, **El tesoro de la casa Scott**. El narrador-protagonista y su hermano entran en el salón cerrado con llave de la casa de Scott, deshabitada desde tiempo inmemorial. Después de esta presentación, el narrador realiza una digresión en la que explica el mito paraguayo de los tesoros enterrados y su origen. La casa de Scott es fantasmagórica, por lo que tiene todas las posibilidades de ser un refugio de fantasmas que anuncian la existencia de un tesoro. Finalmente, se organiza una expedición de muchachos a la casa, donde realizan sesiones de espiritismo, y el narrador les gasta bromas disfrazándose de fantasma, pero al final aparece una sombra de la que huyen. Lo importante en el relato es el ambiente de misterio: al narrador se le aparece un fantasma que le castiga por su irreverencia y le anuncia que será rico, pero cuando ya no le sirva para nada. Al final, en tres líneas el narrador descubre que la premonición del

espíritu se ha hecho realidad, y que a los ochenta años se ha hecho rico pero ello le ha sido inútil.

El relato está bien construido y hay una sentencia moral en la que el narrador advierte que las travesuras de juventud pueden marcar toda una vida, reflexión moral que surge de la indagación en su experiencia. Sin embargo, adquiere más consistencia cuando el narrador explica la historia del mito del tesoro enterrado que protegen los fantasmas, cuyo origen se remonta a la Guerra de la Triple Alianza, cuando las familias patricias enterraban sus tesoros para protegerlos de posibles saqueos durante la contienda.

Las botas del prisionero es un relato que también resume perfectamente el tipo de narración de Hugo Rodríguez Alcalá. La acción se remonta a la Guerra del Chaco y el argumento recuerda a su cuento publicado en *El ojo del bosque*, **La cantimplora**, por la exaltación de la gratitud de los hombres. El autor recoge una leyenda de esta contienda basada en un hecho real y se limita a recrearla, consiguiendo un buen ritmo narrativo. Y **Cuadros póstumos** trata del recelo entre los esposos, porque el marido golpea a su mujer y pinta unos cuadros con el influjo de una médium. Finalmente, es la esposa quien logra que los cuadros de su marido se difundan en una exposición importante.

El cuento que cierra la primera parte de *La doma del jaguar*, **La mujer blanca**, es el más breve. Es el retrato de una mujer que ha estado abandonada de hecho por su madre y por su abuela. En sueños, se le aparece una mujer blanca y gracias a ella encuentra la complacencia consigo misma. Es un relato cargado de melodramatismo.

Posiblemente lo más destacable de *La doma del jaguar* son las narraciones autobiográficas de la infancia del autor en la parte proustiana titulada **En busca del tiempo perdido**. En ellos, Rodríguez Alcalá recuerda a su familia y a personajes como Emilia Recalde, la persona que le hizo descubrir la belleza. Los esbozos autobiográficos suelen incluir poemas ya del autor que hacen referencia al tema tratado, publicados anteriormente. Y en **Varia**, la tercera parte de la obra, incluye los recuerdos de sus experiencias en la Guerra del Chaco. El resto de las narraciones autobiográficas de **Varia**, con excepción de **Coloquio entre sombras**, son evocaciones de la vida de profesor de Hugo Rodríguez Alcalá. En ellas recuerda sus sensaciones y sentimientos en el reto de la vida académica. Son un ejemplo del testimonio personal que el autor desea imprimir en sus narraciones y escritos ensayísticos.

Aunque hemos visto la variedad de situaciones y argumentos de este tipo de relatos de Rodríguez Alcalá, el denominador común de ellos es la valoración del humanitarismo del hombre. Son cuentos con una estructura semejante, que se reproduce en otros tipos de relato.

b) Cuentos políticos.

Buena parte de los cuentos del autor son una disección crítica de los males políticos que habitualmente han caracterizado la historia del Paraguay para revelarlos al lector y evitar su repetición. Rodríguez Alcalá trata de demostrar que las luchas intestinas del país han sido absurdas y estériles, porque han desembocado en manifestaciones de violencia, sobre todo en los cuentos de *El ojo del bosque*. Es el tema de **La espía**, donde el miedo de los protagonistas

envuelve una intriga revelada en el desenlace. El mensaje que transmite el autor es que el pánico político impide el desarrollo de las condiciones profesionales y humanas, preocupación fundamental de su obra. La intriga crece desde la aparición de Carmen Morel, una mujer cuya forma de hablar presenta unas particularidades misteriosas, ratificada por la extrañeza de sus actos, al no facilitar un antídoto sanador a la señora Poletti, hasta que después de la caída del dictador se revela su verdadera personalidad. **Firmeza, no arrogancia**, vuelve a revelar la incomodidad de la situaciones en las que la política domina, porque la violencia política acaba con cualquier posible buena relación humana. El mensaje de **En el despacho del ministro** es una denuncia del juego ilícito de la política, como suscribe Ángel Mazzei[701], y de la inconsciencia de un país cuando vive demasiado pendiente de ella, en clara referencia al Paraguay:

> -País de inconscientes -masculla- tribu violenta devorada por luchas civiles, ha malbaratado sus parques y diezmado su ejército. El enemigo ha aprovechado nuestras discordias para infiltrarse en la mitad de su territorio todavía salvaje, y está construyendo fortines a pocas jornadas de ese río tan codiciado. ¡Ese territorio debería ser hoy un inmenso emporio de riqueza![702]

Al tratar la situación política paraguaya, no podía faltar el tema del exilio en los cuentos de Rodríguez Alcalá. El más directo es **Cajón sangrando bajo el arco iris**, donde trata el tema del fracaso y desarraigo del exiliado, porque siempre se sentirá como un político que nunca estará seguro cuando se produzca cualquier momento de inestabilidad o una revolución.

---

[701] Ángel MAZZEI: "La insignia de la fe". Buenos Aires, Suplemento Cultural de *La Nación* (24-10-93), p. 3.
[702] *El ojo del bosque. Historias de gente varia / Historias de soldados*, p. 34.

El protagonista es un trasunto del poeta Hérib Campos Cervera, amigo del autor, al que pretende rendir homenaje con este relato y expresar su situación en el exilio. Incluso aparece como personaje Pablo Neruda. El comienzo ofrece indicios de la personalidad del narrador-protagonista, a pesar de la omisión del nombre:

> El cuatro de agosto quemé las circulares y los panfletos clandestinos y también las cartas de los amigos no escritores que pudieran ser comprometedoras. Le dije a mi mujer que me pusiera dos mudas en la valijita y que no se olvidara de la brocha de afeitar. Todo lo demás estaba ya arreglado excepto lo del manuscrito de poemas. Temía llevármelo conmigo y no quería dejarlo ni en manos de Christie ni en las de ningún pariente. Ya estaba escarmentado con lo que me pasó durante el primer destierro.[703]

El manuscrito que deja el protagonista es uno de los publicados póstumamente. Éste observa la realidad absurda de las luchas políticas paraguayos antes de exiliarse, y cómo la violencia se encuentra en la calle. Enfermo y apesadumbrado por la situación, decide emprender el camino del exilio, dejando incluso sus creaciones con el fin de salvar la vida. La segunda mitad del relato es una recreación de la salida del país del poeta. Hay idealización de la figura del héroe, el luchador por un ideal, por la facilidad con la que consigue escapar, pero los detalles oníricos y las referencias a la muerte compensatoria del perro del protagonista cortan el nudo del relato para centrarse en la atmósfera surreal que le rodea. El exilio político le obliga a mantener un tono pesimista en el discurso, más reflexivo que el de otros relatos, porque su situación de desarraigo es irreversible: la vuelta al país es

[703]Hugo RODRÍGUEZ ALCALÁ: **Cajón sangrando bajo el arco iris**. *El ojo del bosque*, p. 106.

imposible, y alcanzar la paz y la vida normal será inalcanzable. La forma epistolar del relato se compenetra con el lenguaje coloquial y desenfadado, en el que se combinan elementos oníricos y una amalgama de diferentes tipos de monólogos interiores.

c) Cuentos históricos.

Aunque, como ya hemos mencionado, las reacciones humanas son el centro de los argumentos de los cuentos de Hugo Rodríguez Alcalá, algunos tienen un trasfondo histórico o se localizan en épocas pasada. Una importante narración de marco histórico es **El dragón cautivo (1821)**. El argumento presenta la historia de un prisionero del dictador Francia que elude el fusilamiento decretado por éste suicidándose para evitar la ejecución y la humillación del tirano. El narrador pone punto y final al relato antes de la ejecución prevista, para dar verosimilitud al suicidio del protagonista. Las mismas características presenta **Bajo el Supremo**, donde el narrador en primera persona cuenta sus impresiones antes de ser ejecutado. El marco histórico, sin ser preciso, vuelve a estar presente en **El as de espadas**, una recreación del asesinato del presidente paraguayo Gill en 1877. Para Rodríguez Alcalá, cualquier momento azaroso cambia el signo de la vida de las personas y de los habitantes de un país, sin que podamos saber si éste se puede llegar a producir.

En **Varia**, la tercera parte de *La doma del jaguar* aparece un relato histórico de ficción importante: **Coloquio entre sombras**. Se trata de una recreación del escenario del Canto IV del Infierno de *La divina comedia* de Dante, cambiando los personajes, que se encuentran y dialogan en el limbo, y que en

el relato son los presidentes paraguayos Franco y Estigarribia. Rodríguez Alcalá construye una narración que es un derroche de imaginación, en la que los dos personajes históricos discuten sobre el tiempo que han vivido en la época de la Guerra del Chaco. El autor no pretende hacer ficcionalización de la historia, sino simplemente un encuentro entre dos figuras de la misma que realizan un balance de sus actos de guerra, a la vez que repasan lo que fue el Paraguay de los años treinta. El sentido del episodio de Dante permanece y los personajes son dos sombras humanizadas que valoran el mundo como un juego donde se enfrentan los deseos y los actos.

En *El ojo del bosque* y *La doma del jaguar* hay ejercicios de derroche imaginativo y unos relatos perfectamente construidos, de la misma forma que una indagación constante en el género literario de la autobiografía. El autor ensaya un libro que es una mezcla de testimonios con siete relatos de ficción donde surgen datos autobiográficos también. Esto demuestra que el autor domina el arte de la narración breve, independientemente de que la temática tenga mayor o menor interés. Hugo Rodríguez Alcalá sigue siendo uno de los mejores narradores paraguayos y su formación le permite lograr algunos relatos dignos de mención, pero también ha creado su propia escuela en las narradoras del *Taller Cuento Breve*, pudiendo comprobarse que autoras como Dirma Pardo y Susana Riquelme se han impregnado de su estilo y de su forma de composición del relato en sus obras. Su magisterio literario, teórico y práctico, se ha dejado sentir en algunos autores.

7.2. NUEVOS NARRADORES.

7.2.1. LA NOVELA DEL POETA JOSÉ MARÍA GÓMEZ SANJURJO: *EL ESPAÑOL DEL ALMACÉN*.

José María Gómez Sanjurjo ha pasado a la historia de la literatura paraguaya como uno de los grandes poetas de la llamada "generación del 50". Su poesía navega entre el testimonio personal y el compromiso, como su vida solitaria que le llevó a morir sin nadie que le acompañase en Buenos Aires. *El español del almacén*, publicada en Asunción en 1987, es la única incursión conocida del autor en la narrativa que se conoce. El autor presentó la breve novela al *Premio Minorca* de España en el año 1955. Transcurridos los plazos, y sin noticia alguna de la resolución del concurso, deja en el olvido los originales. Sin embargo, un tiempo después recibe un recorte del diario de Madrid *ABC* en el que se consignaba la decisión del jurado y se mencionaba a los finalistas del certamen, a lo que seguía un apartado en el que los miembros del jurado destacaban la calidad de la novela y lamentaban su exclusión por no reunir el número de páginas prescrito en las bases de la convocatoria. Cuando se creía que esta obra se perdería, la editorial Alfa de Asunción la publicó, sin modificación alguna, en homenaje, dado que ya se encontraba gravemente enfermo.

La advertencia inicial revela la intención del autor por respetar el lenguaje coloquial paraguayo, aunque aparezcan palabras que no figuran en el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española. No trata de transgredir el lenguaje, sino de subrayar el realismo de la narración con su utilización adecuada a cada situación. Por esta razón, el español de la

obra presenta una gran cantidad de paraguayismos pero mantiene la pureza lingüística del idioma al no incluir expresiones ni términos en lengua guaraní.

El español del almacén es una novela de clara inspiración autobiográfica familiar. Narra las tramas de un español que emigra a un país latinoamericano (se trata de Paraguay aunque el autor no lo cite de forma expresa), y sufre allí las consecuencias del desarraigo en el que se debate su vida y el ínfimo sentido del valor de su existencia. El protagonista de la novela –Narváez– es un valenciano que emigra para trabajar como encargado del negocio de su tío, un hombre ya mayor. La novela, sin alcanzar tonos patéticos, es el drama de un hombre alejado de su tierra que trata de aclimatarse a un nuevo mundo en el que por naturaleza nunca llegará a integrarse por completo. El autor logra transmitir la experiencia de la emigración como la vivieron sus padres en Asunción cuando llegaron de España.

Desde el primer capítulo de la novela se subraya el contraste cultural y de costumbres que existe entre su mundo y el país que lo acoge. Narváez cree que todos parece que viven como indios, a pesar de que no sean de su sangre. Su tío Jesús lleva treinta y nueve años allí y aunque ya se ha adaptado al país, su sobrino resulta ser testigo de las diferencias que existen entre él y los lugareños.

Al recuerdo confuso de las primeras semanas de su estancia, Narváez suma el sentimiento de que cuando no se puede volver al lugar de partida, la vida vuelve a comenzar completándose un ciclo y reiniciándose otro. Por ello comienza una relación sexual con la sirvienta, Gregoria, con la que

tiene una hija y un hijo que posteriormente morirá en la Guerra del Chaco. Éste se ha alistado voluntariamente en el ejército porque se encuentra plenamente integrado en la vida del país en que ha nacido, a diferencia del padre. Este motivo remite a la adaptación de Gómez Sanjurjo a la vida paraguaya a pesar de su procedencia y, por otro lado, al recuerdo de su patria en su experiencia del exilio en Buenos Aires. El sueño de volver a Valencia con su hijo se difumina con el paso del tiempo, como todas las expectativas de Narváez. Su vástago renuncia a cualquier lazo con el pasado de su ascendiente, quien no ha logrado la felicidad por el desarraigo. En realidad, al protagonista no lo han rechazado los lugareños. Ese desarraigo del transterrado ha adquirido tan gran dimensión que pasados muchos años bautiza a un pabellón de feria "Pabellón de España", y no con el nombre de su hijo fallecido, como había sugerido un miembro de la autoridad, con lo que el autor trata de hacernos ver que el desarraigo interior del protagonista es más dramático que el recuerdo de su propio hijo, muerto en sacrificio por su patria. Al final, el protagonista muere en soledad mientras que su hija, nacida en el país que lo acogió, queda como único testimonio de su existencia y de su paso por él.

La narración es ágil, a pesar de su tono triste, y los diálogos demuestran que el poeta Gómez Sanjurjo deja de lado cualquier intención de lirismo para centrarse en la etopeya de sus personajes. El narrador en tercera persona es testigo de los hechos, pero además describe paisajes acordes con los estados de ánimo del protagonista. La obra, sin destacar como una de las mejores narraciones de la literatura paraguaya,

tiene cierta importancia por ser una narración autobiográfica de un gran poeta exiliado, y demuestra la sensibilidad de un escritor que falleció a los cincuenta y ocho años, un año antes de que pudiera haber vuelto al Paraguay después de la caída de Stroessner. *El español del almacén* es, en definitiva, uno de los testimonios de la novela del exilio paraguayo, aunque fuera publicada finalmente en Asunción treinta y tres años más tarde de su finalización; del desarraigo de la vida del transterrado y de su incapacidad para adaptarse a un nuevo mundo, a pesar de la apertura de éste, porque el sentimiento terruño puede más que la razón práctica.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

7.2.2. LA NARRATIVA INNOVADORA DE HELIO VERA.

Se considera a Helio Vera generalmente como uno de los mejores narradores del Paraguay. Podemos argumentar en favor de esta afirmación que es uno de los más originales por su estilo y por su forma de narrar asuntos que nacen de la intrahistoria paraguaya, valiéndonos del término unamuniano. Helio Vera tiene una capacidad fabuladora extraordinaria, la ideal para convertirse en un autor determinante en su país, y sus relatos son auténticas joyas de la literatura paraguaya contemporánea. Sin embargo, su personalidad tiene un aspecto negativo que le imposibilita llegar a ello: no es un hombre que se prodigue en exceso en el campo de la literatura de ficción.

Solamente ha publicado un libro de cuentos, *Angola y otros cuentos*[704], que por otra parte es uno de los más importantes de la historia de la narrativa del Paraguay; libro al que después, en una segunda edición, ha añadido un nuevo relato a los que formaban la primera, **Destinadas**. Es autor también de una obra ensayística importante, *En busca del hueso perdido*, que bien merece la pena comentar brevemente en cualquier estudio sobre su narrativa, porque aunque se trate de un ensayo etnológico en el que trata de describir los rasgos más característicos del paraguayo, el ingenio de Helio Vera es tan desmedido que hay fragmentos de gran brillantez que podrían ser argumentos de futuras novelas. Lastimosamente, sólo se han publicado de él otros ensayos y una obra de humor, pero no más obras narrativas, a pesar de que él confiesa desde hace años que está terminando una novela.

a) *Angola y otros cuentos.*

Angola y otros cuentos es una recopilación de relatos escritos anteriormente por el autor y representa la continuidad de la intención de los creadores literarios paraguayos por buscar nuevas formas de narrar argumentos, sobre todo desde *Yo el Supremo* de Augusto Roa Bastos. Helio Vera busca la ruptura de la estética y de la estructura tradicional y la renovación de los contenidos tradicionales de la narrativa paraguaya. Pero a diferencia de otros de sus autores contemporáneos, los temas de su obra no se inspiran en la modernidad de la ciudad ni en el mundo rural; son argumentos que proceden de la intrahistoria paraguaya, del pasado y del folklore profundo, pero la forma en que Helio Vera los narra es poco convencional en las letras del país.

Desde el comienzo de la lectura de los relatos de *Angola* es visible la influencia de la narrativa hispanoamericana contemporánea en el estilo del autor, sobre todo de Alejo Carpentier, Machado de Assis, Juan Rulfo, Gabriel García Márquez, Jorge Amado y Guimaraes Rosa, que no se percibe solamente en el realismo mágico que subyace en los relatos, sino también en la forma y en el contenido. La sucesión de frases encadenadas, la utilización del pensamiento interior del narrador para desarrollar el argumento, con el empleo incluso de la segunda persona, la indagación en los mitos ancestrales de las razas que conviven en la realidad nacional e incluso continental, la oralidad del discurso narrativo, la transcripción de leyendas tradicionales arraigadas en la

[704]Helio VERA: *Angola y otros cuentos*. Asunción, Araverá, 1984. En 1992 se publicó la segunda edición donde se incluye **Destinadas,** Asunción, Arandurâ, 1992.

mentalidad más profunda del pueblo, y la distribución anafórica de los párrafos, son matices que coinciden con los de las novelas de estos autores, especialmente con las obras de los brasileños Amado y Guimaraes Rosa, autores que Vera leyó profundamente cuando vivía en Río de Janeiro durante los años sesenta, donde trabajó en una pasantía en un bufete de abogados mientras era universitario. El desdoblamiento de la voz del narrador ya aparece en Paraguay con *Yo el Supremo* de Roa Bastos y de forma más desarrollada en *Yvypóra* de Juan Bautista Rivarola Matto, pero por primera vez en el cuento paraguayo con Helio Vera. Este desdoblamiento de la voz, de otro modo, alcanza una brillantez única en la obra del autor, porque posee naturalidad, y su literariedad se consuma como reflejo del discurrir de los pensamientos expuestos en el discurso sin forzar la acción y el lenguaje.

Vera fundamenta el origen de sus cuentos en temas y escenarios del interior del Paraguay, socialmente comprometidos en su carácter local pero con transcendencia universal. Como el brasileño Guimaraes Rosa, la búsqueda metafísica de sus personajes y sus consiguientes afirmaciones éticas le interesan, a la vez que la experimentación de nuevas técnicas estilísticas, para lograr una mayor concisión y precisión de lo narrado. Y los conflictos humanos del relegado social y su aislamiento son la principal preocupación de sus cuentos, como ocurre en las novelas de Jorge Amado. La influencia de este autor brasileño se percibe también en la forma de adentrarse en los pensamientos ancestrales de los personajes en oposición al ambiente ciudadano. Con Carpentier comparte la exploración de los mitos ancestrales y el estilo de la narración entrecortada

por el pensamiento del narrador-personaje. La influencia de García Márquez es consciente e inconsciente a la vez. Es consciente en la penetración en la historia del país en relación con los personajes dentro de un espacio simbólico y etéreo; e inconsciente, en el empleo de algunas frases como "el amor de un militar de sable corvo y bigotes recios", que aparece en *Cien años de soledad*.

El análisis individual de cada relato nos aporta las claves de la narrativa de este autor, aunque previamente habría que reseñar que en conjunto son una nueva visión de los conflictos *intraparaguayos*. En ellos desfilan personajes que forman parte del mundo profundo del país, pero que generalmente no ocupan los primeros planos de la vida nacional, aunque su presencia vive en el pensamiento popular. Helio Vera conoce la psicología campesina y la imaginería del folklore paraguayo, así como el léxico y la sintaxis del habla popular, y ello impregna la superficie y el sustrato de sus narraciones. El esquema narrativo de la mayor parte de los cuentos se corresponde con el tipo de estructura cortazariana que detalla Alfred MacAdam[705]: una situación inicial en la que el lector se familiariza con los personajes y con el ambiente; descripción de cómo una presencia ajena altera en la vida de los personajes; y un desenlace en el que se revelan las consecuencias de esa intervención, las que han incidido en la víctima. Helio Vera amplía este esquema en casi todos sus cuentos. Sitúa al comienzo informaciones del narrador sobre el personaje o sobre el contexto donde se desarrollará la acción.

[705] Alfred MAC ADAM: *Crítica a los cuentos de Julio Cortázar*. Buenos Aires - Nueva York, La Librería, 1971, p. 50.

Y posteriormente el personaje se incrusta en la escala progresiva de su degeneración provocada por factores externos o internos hasta el desenlace.

El contexto espacial de los relatos de Vera circula por la frontera cultural que se ha levantado entre la mentalidad urbana de Asunción y el mundo mágico de su localidad natal, Villarrica, ciudad que destaca por la rica tradición de leyendas orales populares que se conservan. Para Helio Vera lo importante es el medio cultural, no el lugar específico donde localizar sus relatos, con lo que evita perderse en lo folklórico. Y este medio a veces queda envuelto por una atmósfera misteriosa y opaca, de donde los personajes no pueden escapar porque su vida está determinada por el medio donde nacieron o vivieron. Por ello, sus cuentos tienen una peculiaridad que los aleja de cualquier narrativa anterior escrita en Paraguay: son relatos testimoniales de su sociedad, que poseen su propio ritmo dialógico, y sus elementos simbólicos no tienen relación con referentes políticos, ni con defensas maniqueístas de una tesis; sino con la mentalidad del Paraguay profundo del que procede Vera. Son simplemente el desarrollo de sus propias fantasías, surgidas de la captación de la riqueza y de la diversidad cultural paraguaya.

Todas las historias de *Angola* nacen del imaginario colectivo, pero se organizan bajo la visión subjetiva de un protagonista, lo que elimina cualquier posibilidad de referencia objetiva documental. Además, la diégesis se caracteriza por el desdoblamiento de la voz interior del narrador, quien unifica texto y contexto en la conceptualización del discurso. El desdoblamiento de la voz

narrativa, sobre todo en **Angola** y en **Kamba ra'anga**, y la ironía son las formas que establecen la contradicción que existe entre los férreos preceptos sociales impuestos por una clase cultural y social dominante, y la verdadera cultura ancestral que han formado los diferentes mundos que históricamente han convivido en el país.

Angola es el relato que mejor revela las características del conjunto de su narrativa. Posee un comienzo dinámico, con una sucesión de pequeñas frases que describen a modo de trazo pictórico la defunción y el pasado de la protagonista. Lo mágico de la narración no surge de la incorporación de metáforas o experimentos lingüísticos, como afirma Ramiro Domínguez[706], porque la indagación en el lenguaje oral que revela lo mágico se produce de forma espontánea. El trasfondo onírico de **Angola** no surge de la sucesión de imágenes irracionales; Vera contrapone en una serie de planos narrativos yuxtapuestos la realidad profunda de la tradición oral de las culturas confrontadas en el país. Salva cualquier elemento tópico del regionalismo guaraní, en sus mitos y en el lenguaje, con la expresión viva de las dudas del ser humano, sin abandonar la fidelidad a esa realidad que forma el substrato cultural de la nación. La fragmentada narración de **Angola** se puede estructurar en nueve segmentos argumentales:

1) Comienzo en el desenlace final de la acción (7 primeros párrafos).

2) Narración del origen mulato de Angola: historia de su abuela Juana (párrafos 8-11).

---

[706]Ramiro DOMÍNGUEZ: "Prólogo" de *Angola y otros cuentos* (2º edición). Asunción, Arandurá, 1994.

3) Historia de la madre y nacimiento de Angola (párrafos 12-15).

4) Infancia y crecimiento de Angola (párrafos 16-21).

5) Desde la caída de Angola en la prostitución hasta su llegada a Asunción (párrafos 22-32).

6) Llegada de Angola a Asunción, y narración de sus peripecias, hasta la aparición de Pajarillo (párrafos 33-37).

7) Vida con Pajarillo: máximo momentos de felicidad de la vida de Angola (párrafos 38-40).

8) Desenlace: Pajarillo asesina a Angola (párrafos 41-42).

9) Discurso del narrador: contrapunto al desenlace (párrafos 43-45).

El comienzo de la narración presenta una estructura en paralelo: las palabras del primer párrafo relacionan a Angola con Pajarillo; los dos párrafos siguientes tienen como centro a Angola; el cuarto a Pajarillo; el quinto a Angola; y el sexto de nuevo a Pajarillo. Una irrupción en cascada de frases marca la disposición inicial del discurso, lo que junto al encadenamiento dinámico de conceptos amplificadores de la dimensión de la desgracia de la protagonista, revela por su estilo una situación que es consecuencia de la violencia y de la opresión:

> Angola, negra motuda, piel de carbón. Miriñaques acampañados y bombachas coloradas. Acabó tu vida sin macumba. Sin bongó, sin tumbadora, sin candombe. Sin velas cercadas por cigarros de hoja y vasos de caña blanca. Sin sacrificios de gallos a medianoche. Sin papeles sucios, repletos de garabatos cabalísticos. Envuelta en sudario blanco, te esperan las nubes verdosas del Olorum. Un coro de orixás te dará la bienvenida con un canto de triunfo.[707]

---

[707]Helio VERA: *Angola y otros cuentos*. Asunción, Araverá, 1984, p. 17.

Helio Vera presenta a la mulata Angola –denominación que se utiliza en el interior del país como mote que designa sobre todo a las mujeres de origen africano– como "una negra motuda con piel de carbón y nieta de sementales negros", y a Pajarillo muerto de miedo después de la muerte de la mulata, envuelta ya en un sudario blanco. Desde el principio, el narrador hace constar el carácter plurirracial del Paraguay, y por extensión de América, al enfrentar a una negra con un arriero mestizo, mezcla de indio y de gitano, y el carácter socialmente diferencial de la vida de Angola, cuya "risa blanca apaga los murmullos del padrenuestro", lo que da muestras evidentes de que ella, física y moralmente, ha transgredido desde su nacimiento, innata e involuntariamente, el orden vigente inspirado en la religión católica. La hipocresía del narrador no es más que el paradigma de la que impera en toda la sociedad, porque él ha sido uno de los varones que se han aprovechado sexualmente de la mulata, lo mismo que su hijo.

El comienzo recuerda al Carpentier de *El reino de este mundo*, porque Helio Vera traza el drama del negro en Paraguay, que tiene uno de sus orígenes en el mestizaje de los *kambá* brasileños[708] y de las mujeres paraguayas, de la misma forma que el autor cubano lo hace con el del Caribe. Por otra parte, Helio Vera pone de relieve en pocas palabras el papel social del macho arriero paraguayo que representa Pajarillo, al que define con calificativos concretos y encadenados como noctámbulo, jugador, reacio al trabajo y violento con la mujer.

[708] *Kambá*: literalmente **negro** en guaraní. Por extensión, se define así a los brasileños de esta raza que emigraron al Paraguay, especialmente a los que se instalaron en el país durante y a consecuencia de la Guerra de la Triple A*lianz*a.

En el plano temporal, el relato es retrospectivo, ya que comienza por las reflexiones posteriores al desenlace de la historia de Angola, después de su muerte y el consiguiente sufrimiento de Pajarillo, de lo que es fácil de deducir que ha sido él con su violencia quien ha desencadenado la tragedia de Angola.

La estructura paralelística del inicio del relato encubre la existencia de dos mundos desgraciados: el drama de la mulata, resultado del mestizaje posterior a la independencia paraguaya, quien será así una estirpe maldita por el determinismo genético y social, lo que la marcará durante todo su sino; y el del hombre con el que vive amancebada y que la explota. La tragedia del marginado con un pasado claro en su negra piel, pero difuso en el fondo. También es la tragedia del macho que por sus excesos de violencia arruina su vida y la de la mujer; oficios de prostituta y de proxeneta unidos en un mismo destino fatal, cuyas causas se van revelando a lo largo del relato sin que se encuentre una solución a la situación porque el desenlace de ambos está determinado de antemano, desde su nacimiento en la realidad objetivada, pero también en el discurso textual literario retrospectivo. Lo que se observa al seguir la lectura es que un destino se acabó, el de ambos personajes, pero mientras el de Pajarillo tiene su origen en sus actos rudos e irracionales, el de Angola le viene determinado por su condición racial y por el ambiente donde se ha educado y desarrollado. El determinismo ha condicionado su vida. Esta razón hace presumir la adopción de cierta perspectiva naturalista en la visión del mundo de Helio Vera, lo que se percibe posteriormente en la importancia que tiene la

sociedad y la familia, el entorno directo educativo, en la vida de las personas. Ambos grupos determinan qué tipo de persecución social va a sufrir Angola.

Dentro del estilo fluido de este segmento narrativo, ejemplo del estilo de todo el relato, destaca el empleo definidor de las formas verbales. Helio Vera casi no narra en tiempos en pasado; y en ello estriba una de sus grandes innovaciones estilísticas dentro de la narrativa paraguaya surgida durante los años ochenta. En el tiempo del relato domina el presente, sobre todo los de aspecto durativo e histórico, aunque en ocasiones introduzca el futuro siempre junto a él, lo que confiere a la narración un ritmo fluctuante a veces, con sentido progresivo y al mismo tiempo regresivo, además de advertir subrepticiamente que el drama ha continuado en el tiempo. De este modo se crea un aparente desequilibrio al que se suma la fragmentación del texto; un corte en el discurso que denota un vacío, el que ha dejado Angola. El futuro aporta connotaciones no típicamente narrativas y marca el sentido de apelación y exhortación que ya lleva implícito la enunciación en segunda persona. El pasado, cuando aparece, entra en contradicción con alguna forma posterior en presente o en futuro, y sirve para resaltar alguna situación favorable que ha terminado para los personajes:

> Acabó tu historia de contrasentidos. Pajarillo llora su noche sin Angola. Su noche sin mulata. Esperará de balde tus espaldas de cobre y tus nalgas espumosas.[709]

Como se observa en este párrafo paradigmático del empleo de las formas verbales, el pasado tiene la función de enmarcar

---

[709] *Op. cit.*, p. 17.

el final de la situación que se objetiva desde una perspectiva en presente; no es una forma de narrar la acción. El futuro, en cambio, expresa la situación permanente que se vive a partir de los sucesos del pasado inmediato, la muerte de Angola. Este uso de las formas verbales es constante en el relato. Pero cuando el narrador se adentra en la intrahistoria lo hace siempre como el narrador tradicional, utilizando el tiempo pasado, especialmente el imperfecto narrativo. El futuro indica la confirmación de algún acontecimiento que marcará la vida de Angola, lo que acentúa aún más la contradicción del estilo narrativo de la acción con el carácter retrospectivo del comienzo:

> Pronto sabrá lo que cuesta aquel antiguo entrevero, que marcó a su abuela para siempre y del que apenas tiene suposiciones inconfirmadas.[710]

El empleo del gerundio amplía el valor del tiempo del relato de lo durativo a lo permanente. Esta forma verbal revela la pervivencia en el recuerdo de un acto, como el de "Angola recibiendo azotes", lo que está utilizado como forma de enfatizar la idea de que la protagonista se pasó la infancia recibiendo los malos tratos de quienes le rodeaban de forma continua. Así, pues, los tiempos, como las voces, se encadenan, y pasado, presente y futuro, son parte de una historia contada desde un tiempo situado más allá del presente y del futuro, porque el relato es intemporal, como la intrahistoria paraguaya.

Después de los siete primeros párrafos, el narrador nos introduce en el pasado más lejano de Angola. Advierte al

---

[710] *Íbid*. p. 20.

principio del octavo que su historia cierra un ciclo que comienza hace bastante tiempo con la frase "cosa de repetirse", pero que se reiteró en la de cada una de sus ascendientes, lo que es afirmar la vigencia de la historia circular de América. Su abuela, la niña Juana, tuvo una hija negra fruto de la violación de un soldado brasileño después de la toma de Villarrica en la Guerra de la Triple Alianza. Producto de este ultraje es la niña cuyo color de la piel es prueba fiel del episodio acaecido y, por tanto, estigma que durará hasta su muerte. La manera como Vera narra esta sucesión de acontecimientos lejanos que consiste en unir sensaciones visuales y el lirismo descriptivo que caracterizaba la oralidad del comienzo del relato:

> Ya se sabe que fueron los soldados de la Alianza, que acamparon allí. La piel blanca de la niña Juana embetunándose entre uniformes verdes y blancos. Agitándose apenas, clavando los ojos en el cielo. Un último gemido de protesta acallado por una boca diestra, como un teclado de piano brillando en la piel negra.[711]

Helio Vera sitúa la historia particular de la antepasada de Angola en el contexto histórico general de las gentes de la época. El narrador comenta que en Villarrica no hubo resistencia a las tropas de la Alianza, y el único destacamento que llegó para ocupar la ciudad lo hizo sin problemas ni resistencia. En Villarrica los únicos sonidos de guerra eran los del toque de difuntos y la lista de fallecidos. El narrador omnisciente en tercera persona hace discurrir el discurso como si fuera oral, dotado del subjetivismo que caracteriza la historia particular, en un estilo nominal de frases breves, sin apenas complementos circunstanciales, pero con la voz del

pueblo siempre intercalada en su discurso. Si analizamos la estructura de la segunda parte del relato observamos cómo las historias privadas forman en conjunto la colectiva de la nación, y el origen de Angola surge de una situación no provocada por su abuela reconocida, sino por los avatares de la trágica historia de la nación y de los reveses de acontecimientos que padece el pueblo paraguayo, también revestido de un fatalismo inexorable.

La tercera parte recoge la vida pasada de la madre de Angola y el nacimiento de ésta. La niña de Juana crece a escondidas de las miradas mezquinas de los vecinos, quienes no abandonan la crueldad de la maledicencia, consecuencia de sus prejuicios, ni con los niños. Desaparece y vuelve con la niña Angola, después de un fugaz amancebamiento, pero el padre no quiere reconocerla ni darle su apellido. Finalmente, madre e hija se ven de nuevo desamparadas en la calle. En este episodio, el narrador subraya la crueldad y la incomprensión de las gentes víctimas de la enfermedad moral de la hipocresía social y de una mentalidad positivista, de la que deriva su racismo y el desprecio a la otredad. Vera realiza una instantánea descripción de la niña, pero se detiene ante todo en la diferente reacción de la gente y en la dolorosa situación de la madre de Angola.

En la parte siguiente el narrador se suele detener tanto en el crecimiento de la niña Angola como en el ambiente social de rechazo en que va creciendo. La protagonista descubre que el mundo está dividido en "tenaces jerarquías", afirmación de la que se desprende que la injusticia nace de la condición de los

[711] *Íbid.*, p. 18.

hombres, previa a la fundación de un orden social que a pesar de la evolución del hombre aún pervive arraigado en lo más profundo de las mentalidades. Por la vigencia de esta jerarquización social y racial recibe azotes físicos y morales de todo el mundo y vive en plena soledad. La voz oscura que sale del confesionario es lo único que puede calmar sus angustias: la religión "importada" actúa como laxante del sufrimiento, pero no como cirugía que extirpa el mal social de los prejuicios.

A partir del párrafo vigésimo segundo del relato, la acción se centra en la caída de Angola en la prostitución. Su ignorancia, la imitación de la vida de su madre y la lascivia varonil, la llevan a los "requiebros callejeros", como expresa el narrador de forma eufemística. La voz del discurso recoge las palabras anónimas y las transcribe para subrayar el carácter generalizado de los reproches a Angola por su pasado ancestral, lo que es en el fondo una crítica a la intolerancia en la convivencia con lo diferente, al racismo de raigambres moral y físicas:

> Negra del demonio. ¿No puedes dejar pasar de largo una bragueta? Lo supe desde que nació. Lo lleva en la sangre. Lo mismo que madre y abuela.[712]

Pero a partir de ese momento, la reflexión interior de la protagonista se adentra en el discurso del narrador con el mismo tipo de frase interrogativa que ya éste había utilizado; en una voz que denuncia la hipocresía social existente, particularmente la de los que valoran su prostitución como algo nefasto cuando las personas que presumen de decencia moral

[712] *Íbid*. p. 22.

también han caído en el deshonor sexual, aunque siempre lo ocultan:

> ¿Por qué yo? ¿Y mi prima Francisca, que va a la cama con un casado? ¿Y la tía Marta, a quien montaron en una caballeriza? ¿Y la beata Luisa, a quien quemaron la piel con fuego, mientras le quitaban la ropa en la noche de San Juan?[713]

El dialogismo, una de las principales características del discurso narrativo de Helio Vera, surge cuando a estas preguntas que se formula Angola, el narrador, que en el fondo es la voz de la conciencia de su experiencia personal pero también de la colectiva, le responde con las siguientes afirmaciones que forman parte de la voz mayoritaria del pueblo:

> No eches la culpa a otros, mulata sin Dios. No hables de historias sin fundamento. No trates de alivianar el fardo que llevas sobre los hombros, si no quieres acabar mal.[714]

Angola es transgresión pura de la realidad desde que nace, por su aspecto físico y por su conciencia. Sin embargo, después de recoger el pensamiento popular sobre la mulata, el narrador introduce sus propios pensamientos cargados de sentimentalismo y de compasión al personaje cuando cita "Angola, piel lustrosa, olor a romero y agua florida" (p. 22), mientras que en su comportamiento ha obviado cualquier relación pública con ella. A partir de estas afirmaciones entran en conflicto dialógico las voces de Angola, las de quienes la rechazan y la del propio narrador. Éste desprecia con hipocresía a Angola porque ha destrozado la vida de su hijo (p. 24), aunque ambos se han beneficiado de su cuerpo, e impreca para que se aleje de su familia amenazándola y advertirle de su posible envío a prisión. Pero cuando arremete contra la mulata lo que consigue

---

[713] *Íbid*., p. 22.

es denunciar el racismo de la población y hacer creer en la maldición que pesa sobre la raza negra. Ello contrasta con el dolor de la protagonista ante estas afirmaciones y el consuelo que el narrador le otorga, quien acaba transmitiendo la voz de la propia conciencia de Angola.

En la siguiente unidad temática, Angola se tiene que volver a dedicar a la prostitución para poder sobrevivir, pero encuentra a Pajarillo, y a partir del inicio de la relación con él cree que cambiará su vida. En estos fragmentos la narración vuelve a estar impresa de dinamismo, y el narrador incluye solamente algunos fragmentos de las peripecias de Angola en Asunción, para centrarse posteriormente en la llegada del personaje que es prototipo extremo del macho. Sin embargo, el narrador se dirige a Angola en conversación directa en segunda persona, lo que es un recurso estilístico para mostrar el propio pensamiento interior de la protagonista. Vera presenta un discurso exhortativo al emplear la voz del *tú*, pero en realidad lo que realiza es encubrir la revelación de lo verdaderamente sucedido por medio de la intersubjetividad de la enunciación que le permite redescubrir su biografía. El narratario, la ya fallecida Angola, se somete al examen de su vida, y el lector descubre las mutaciones y revelaciones de su existencia. El empleo del *tú* crea una función fática entre el receptor y el lector que implica a éste en el discurso.

A partir de la entrada en la acción lineal de Pajarillo, mejora la situación de Angola. Él la explota, la maltrata, pero comienza a abandonar las penurias económicas iniciales. Sin embargo, los rumores entre el pueblo despiertan los celos de

[714] *Ibid.*, p. 22.

Pajarillo, quien asesina a Angola con un cuchillo. En estos párrafos se unen el conformismo de Angola ante la explotación de la que es objeto, la violencia inherente al carácter de Pajarillo y la maledicencia popular como causa de conflictos de horror inhumano. Después de la muerte de la mulata surge el lamento de Pajarillo, quien huye y será perseguido, pero Angola es la que ha dejado de sufrir porque la muerte actúa como lo único capaz de aliviar el sufrimiento y, al mismo tiempo, ejerce una acción igualitaria.

De todo lo afirmado, se revela la denuncia que practica Helio Vera con el machismo social imperante en la sociedad tradicionalista paraguaya. La condición de ser negra no es el único motivo por el que sufre Angola, sino también por el hecho de ser mujer. La denuncia social se subraya en un grado mayor, porque quien padece los efectos de las costumbres es una mujer, la eternamente condenada a unas labores oscuras dentro de la sociedad, pero cuyo protagonismo social es evidente para su bien o para su mal. Se puede afirmar con certeza que también existe una reivindicación igualitarista de la mujer en **Angola**, por haber sido marginada de los grandes procesos sociales, aunque su papel haya podido ser determinante para el hombre y la familia.

Las voces empleadas en la novela son un buen ejemplo de la capacidad de Helio Vera como narrador de ficción. El relato se convierte en un conjunto coral, polifónico, en el que se mezclan la voz del narrador, las interiores de los personajes, la narración en tercera persona, la primera persona para la expresión y la segunda con la que el narrador se dirige a la protagonista y a la conciencia del lector. Esta última adquiere

forma narrativa de monólogo interior indirecto del personaje. Todo ello queda como conjunto de una polifonía dinámica, en la que las voces estructuran el propio relato y son el centro de la narración. Con esta alternancia dinámica de voces el narrador puede concienciar al lector del sufrimiento del marginado socialmente por ser diferente. Además, lo integra en el discurso y le exige un esfuerzo en la comprensión del sentido del texto para poder gozar con su lectura en una relación pragmática.

La religión y los mitos se entrecruzan en la narración. Helio Vera procede del Paraguay profundo que trata de mostrar en sus relatos. La mulata, resultado del mestizaje de dos de los mundos arraigados en América, participa del rechazo y la condenación de ambos. El destino marginal de la estirpe signará la vida de la heroína y la conducirá al desastroso final. La hipocresía social vigente, cuya raíz se encuentra en la tradición europea, es la causa de estos males, lo que queda denunciado por el narrador, y esta sociedad asimila lo negro a lo demoníaco, al mal. Sus dioses no pueden protegerla del feroz Dios de los blancos, como bien señala el narrador en varias ocasiones:

> A codearse con rebosantes orixás. Acabó tu vida sin macumba. Sin velas acorraladas por ambiguos cigarros de hoja. Sin sacrificios de gallos negros a medianoche. Sin papeles sucios, repletos de garabatos cabalísticos.[715]
>
> Alguna tumbadora estará iniciándote piel adentro. Angola adentro.[716]

La fusión racial provoca el choque de civilizaciones, y la sociedad represiva cargará sus interdicciones sobre la mulata.

---

[715] *Íbid.*, p. 22.
[716] *Íbid.*, p. 28.

La injusticia llega a ser bíblica, como la de un ángel exterminador. Juan Manuel Marcos opina que la situación de la mulata "es el símbolo del fracaso del mito ilustrado en su forma más decadente, el positivismo, bajo cuyo imperio ideológico se pretendió reorganizar el Paraguay después de la Guerra de la Triple Alianza, excluyendo como un tabú maldito todo lo que representa una otredad para el proyecto neocolonial[717]. La negra es un producto espúreo de la sociedad, por lo que ésta la estrangula con la misma energía que la civilización de origen europeo emplea para dominar la naturaleza, aunque, en el fondo, el conflicto surge por el miedo a lo desconocido. El orden vigente impide toda práctica social imaginaria, lo que profundiza el divorcio entre el individuo "diferente" y el medio comunitario con su cultura dominante. El mito ilustrado se convierte así en un obstáculo contra el verdadero progreso, pero la naturaleza representada por la vitalidad sensual de Angola desata sus fuerzas vengadoras y anuncia que "lo otro" es invencible y que exigirá siempre un papel negador de la cultura afirmada. Vera muestra que en una cultura donde la magia actúa como elemento integrador, como las llamadas culturas primitivas, el sujeto es englobado por el objeto y no se abre una división entre humanidad y naturaleza. Pero en la conciencia moderna que impera en el Paraguay desde su independencia, se establece una diferencia abismal entre sujeto y objeto. La cultura patriarcal dominante ve a la mujer, a los negros, y en suma a todos los seres marginados, como objetos destinados a ser dominados y

[717]Juan Manuel MARCOS: "Rodrigo Díaz-Pérez, Jesús Ruiz Nestosa y Helio Vera: narrativa contracultural de los ochenta en el Paraguay". Oklahoma, *Confluencia*, v. 2 (1987), pp. 53-61.

subyugados. Angola es víctima de esta mentalidad, por lo que el sexo se convierte en su única forma de subsistencia, y en lo único que la permite participar en la sociedad, aunque sean condenadas a la clandestinidad los verdaderos deseos impulsivos de quien acredita su decencia de cara al exterior; una forma de rebeldía social que ha reflejado muy bien la mal llamada "novela femenina". Helio Vera revela que el proyecto histórico de la civilización ilustrada presenta demasiadas contradicciones y en su desarrollo sólo ha dejado seres manipulados, porque el sujeto se ha vuelto un ser reprimido por su propia naturaleza. La reificación de lo social procedente de la sustitución del mito por el empirismo, ha supuesto una aberrante suma de contradicciones en un mundo marcado por la hipocresía social.

El lenguaje del relato se mantiene dentro de las fronteras de lo coloquial, pero Helio Vera evita caer en el regionalismo complaciente, porque no se recrea en la descripción ni en el uso lingüístico gratuito de términos en lengua guaraní; ni siquiera en la reconstrucción fiel del castellano paraguayo, debido a que la palabra, en cualquier lengua o idiolecto, surge de forma espontánea. La multiplicidad de voces y la coralidad aportan una arquitectura barroca a la acción, en la que su estética queda en función de los acontecimientos que se narran. El dialogismo y las frases cortas, siempre coloristas y punzantes, se alternan con la figuración de anécdotas encadenadas. Vera maneja algunos recursos con gran maestría, como la ironía, la elipsis advertida por el narrador (omisión de innecesarias descripciones sexuales), el paralelismo y las anáforas como representación de oralidad, los símiles, el

lirismo en algunos fragmentos en los que tienen relieve las metáforas, el estilo nominal, y el encadenamiento causal de acontecimientos de párrafo a párrafo. La ambientación está conseguida con el propio discurso, y la relación de acontecimientos viene dada por éste, donde el narrador participa exclusivamente de la acción sin detenerse en amplias descripciones y explicación de motivos secundarios que puedan conducirle a realizar una digresión ajena al centro del argumento.

El segundo relato del libro, **La consigna**, es, en palabras de Hugo Rodríguez Alcalá, una de las mejores obras narrativas que se han escrito en la historia de la literatura paraguaya[718]. Ciertamente, es un relato donde Helio Vera utiliza con maestría los acontecimientos reales más destacados de la historia paraguaya, y aprovecha los mitos autóctonos y sus conocimientos de fauna y flora locales para crear un discurso de plena verosimilitud pintoresca no exenta de universalidad en la exposición de los sentimientos más impulsivos del hombre. Osvaldo González Real cita que esta narración recuerda las mejores de Augusto Roa Bastos por su manera efectiva y funcional de manejar ciertos giros del lenguaje para lograr una atmósfera preñada de significación[719]. Sin embargo, si bien es cierto que se pueden observar en pequeña medida ciertas concomitancias sobre todo en el parecido entre la brutalidad del protagonista del relato y el Dr. Francia de *Yo el Supremo*, Helio Vera supera cualquier semejanza que pueda establecerse entre ambos, porque su hipérbole no sobrepasa los límites de lo

[718]Citado en Ubaldo CENTURIÓN MORÍNIGO: *Hugo Rodríguez Alcalá y la vida intelectual del Paraguay*. Asunción, Editorial Paraguaya, 1993, p. 68.

verosímil literario, sino que se centra en el concepto de ficción físicamente comprobable, sin necesidad de recurrir a excesivas complejidades formales o a diversos tipos de discurso y narrador, ejercicios que se enfrentan con la espontaneidad del relato; Helio Vera simplemente se centra en el discurso del narrador-protagonista en un marco donde se conjugan la fantasía y la realidad literarias. Sin embargo, la ingadación argumental en la intrahistoria paraguaya, en la concepción mítica de la historia que tiene el pueblo paraguayo, y no en los grandes acontecimientos, es la razón que puede llevar a establecer la existencia de cierto influjo de la obra de Roa en este relato de Vera. La convergencia de sucesos reales e imaginarios se centra en el núcleo central del argumento del cuento, pero la conjunción de ambos está tan lograda que es difícil saber distinguir la naturaleza veraz de unos y de otros.

El relato recoge uno de los más populares mitos paraguayos: la fábula del famoso tesoro enterrado del mariscal López, supuestamente oculto poco antes de concluir la guerra en algún lugar donde pudiera preservarse de su captura por los aliados. Según la tradición, al lado de un tesoro enterrado siempre hay un alma en pena que lo custodia, leyenda que inspira el relato de Vera. El protagonista es Regalado Montiel, un veterano sargento mayor de la guerra del 70, que debe de esconder uno de los tesoros de la patria por orden suprema del mariscal López, para evitar que caiga en manos de los brasileños, y queda eternamente destinado a ser su custodio. Pero éste le conmina a que envenene a todas los rastreadores y acompañantes que vayan con él para mantener oculto el secreto

[719]Osvaldo GONZÁLEZ REAL: Prólogo de *Angola y otros cuentos*, pp. 7-12.

del lugar donde ha de ser escondido el tesoro. La alienación del protagonista por cumplir la consigna de López llega a tal extremo que, incluso años después, asesina a la persona que lo contrata para encontrar el viejo tesoro, antes de suicidarse él mismo. El relato se convierte entonces en una denuncia de la sumisión absoluta y fanática a las órdenes de un poder mesiánico.

Por debajo de la narración principal se esconde el signo de la denuncia de las aberraciones cometidas por el mariscal López durante la guerra. Ordena fusilar al coronel Alén por haber perdido la batalla de Humaitá, al ministro de Relaciones Exteriores, José Berges, al que acusa de traición, al obispo Palacios, al general Vicente Barrios, que era cuñado suyo, lancea a Hilario Marcó, el coronel que había ordenado pocos meses atrás el fusilamiento de Barrios, e incluso juzga a su familia alegando que han intentado envenenarle. Regalado Montiel no hace más que recoger en sí la aberración del mariscal y preservarla para la eternidad.

El narrador-protagonista de **La consigna**, Regalado Montiel, es uno de los arquetipos de personajes fieles y leales a los dictadores. La narración se sitúa durante los años posteriores a la Guerra de la Triple Alianza, pero el personaje recorre retrospectivamente hasta este período histórico para desvelar el origen de sus actitudes, convirtiéndose su fanatismo en arquetipo de la exaltación popular de la conciencia nacionalista. El contrahéroe de la historia se ve inmerso en el condicionamiento que le impone el respeto a la consigna del mariscal López: debe de cumplir a ciegas la consigna, por lo que se convierte en el fantasma que lo custodiará en el tiempo.

El autoritarismo impide la adopción de una postura racional y despliega los instintos más bárbaros del ser humano y, al decir de Osvaldo González Real, "la perpetuación de un estado de cosas se da, así, como una de las formas más efectivas de la alienación", y esta alienación surge de la aceptación de un autoritarismo rígido que derrota cualquier signo de humanidad.

La alienación que produce la historia paraguaya de falsos héroes es lo que denuncia Helio Vera en su relato. El cumplimiento de una consigna de por sí absurda ensancha el irracionalismo del protagonista, hasta el punto de que continúa obligándose a cumplir la orden del mariscal cuando ya han pasado muchísimos años desde el acontecimiento, en el proceso de conversión del hombre en actante del mito. Su fanatismo es causa de desastres, pero ha perdurado en la memoria y en el tiempo.

La estructura del relato es retrospectiva. Comienza con la presentación del personaje, quien retrocede hasta el momento en que el mariscal López le consigna la misión que ha de cumplir, para después dirigirse hasta su infancia, en la que el hermano del mariscal, Francisco de Paula López, lo empleó como criado suyo. A la muerte de éste, Francisco Solano López lo recogió y lo utilizó para velar su sueño y custodiarlo en todo momento, lo que revela el verdadero carácter temeroso del mariscal, en contra del valor que se le ha supuesto históricamente cuando murió en un acto de valentía para unos e irracional y desaprensivo para otros. En este sentido, Helio Vera pinta la monomanía del dictador con apenas unos breves trazos narrativos. Regalado combate en todas las batallas importantes de la guerra, y va revelando subliminalmente el comportamiento

irracional de López, quien veía enemigos por todas partes y ejecutaba a quien le sugería algo con lo que no estaba de acuerdo. Finalmente, se descubre que Regalado ha sido contratado por un buscador de tesoros en una pulpería de Tacuatî, pero, como continúa cumpliendo órdenes, asesina a éste y se suicida después, siempre con el escaso veneno que le queda de aquél que le diera el propio mariscal para matar a sus acompañantes de expedición. De éstos, los cinco indios payaguá que actúan como rastreadores son sus víctimas más importantes, y en el pensamiento del protagonista se revela el verdadero racismo del criollo paraguayo, quien rechaza las costumbres indígenas por ser diferentes y extrañas, con lo que se reitera en cierta medida el pensamiento implícito en **Angola**.

La estructura es circular: revela un mundo cerrado donde principio y final se unen, y todo el nudo del relato está destinado a la narración retrospectiva del pasado, que va transcurriendo de forma dinámica, con elipsis temporales. Como en **Angola**, el estilo vuelve a estar marcado por la sucesión encadenada de acontecimientos con frases breves. El dinamismo se debe, junto a la brevedad de cláusulas sintácticas, a la profusión de verbos de acción y a las escasas descripciones de ambientes y lugares. La narración se centra en el discurrir de los hechos; los recursos estilísticos están siempre en función de este dinamismo. La situación hiperbolizada en el contenido prevalece, hasta el punto de que el carácter del protagonista llega a ser tan esperpéntico –por su condición adquirida de fantasma vivo– como el comportamiento de López, por la excesiva irracionalidad que conduce a una violencia sin límites. Sin embargo, aunque en un grado menor que en **Angola**, el discurso en

imperfecto narrativo o en pasado histórico se ve transgredido a veces por la incursión del discurso oral en el del narrador, como se observa en el siguiente fragmento:

> Sírvase un poco más de esta carne de venado, señor. Blanda y sabrosa como el cuarto de una mujer. Usted se dará cuenta que no es de balde mi fama de mariscador. Tengo el mejor pulso de estos parajes. Le acerqué al bicho con un solo tiro, en la propia cabeza. Apenas dio un salto y cayó muerto.[720]

La profusión de nombres de lugares, de batallas, y la aparición de palabras en guaraní no infieren localismo al discurso, porque el narrador no se detiene en la descripción, ni en la valoración de lo local, sino que se centra en la narración, en el acto de contar una historia. Así, Helio Vera vuelve a demostrarnos que el pintoresquismo folklórico no está reñido con la comprensión universal de una narración inspirada en el Paraguay profundo.

El tercer relato de la obra, **La entelequia**, es de ambiente fantástico. Trata el tema del doble y la transmutación de la personalidad y posee rasgos de los cuentos de Cortázar y de Borges, como, por ejemplo, el misterio que un narrador va desvelando, que resulta ser incomprensible para la lógica humana. Vera parte de un argumento realista; narra las peripecias de la vida de un abogado que realiza extraordinarios negocios por poderes para Anastasio Leguizamón, un comerciante al que no conoce. Nadie conoce quién es el cliente para el que trabaja; solamente lo cita el abogado, e incluso los inspectores de hacienda ignoran su identidad. Sin embargo, a lo largo del relato, el abogado da signos de su personalidad, sólo que sirven para aumentar la extrañeza y el suspense:

> Así fue completándose Anastasio Leguizamón. Sombra ubicua que presidió, durante muchos años, el incesante discurrir de trámites y maquinaciones que tenían como centro mi oficina de abogado. La fama de aquel hombre creció conmigo, agregando brillo y respetabilidad a la placa que proclamaba mi oficio.[721]
>
> Anastasio Leguizamón no existe. La designación es una completa arbitrariedad. No es siquiera una ilusión. Ni un desvarío de los sentidos. Tampoco nos hallamos ante un personaje de ficción, habitante de un ejercicio de literatura costumbrista, exagerado en paisajes rurales, obrajes y cuchilleros.[722]
>
> Anastasio es, técnicamente hablando, una entelequia. Es decir, un "ente ideal desprovisto de sustancia", si queremos definirlo con propiedad y economía conceptual, evitando locuciones inútiles. Es una creación artificial de la mente. Una abstracción, casi una gratuidad semántica. Como aquellas que fatigaron las especulaciones de los escolásticos, doctos constructores de razones inútiles.[723]
>
> Detrás de mí estaba Anastasio Leguizamón, huraño y exigente, a quien debía rendir cuenta de mis actos. Era él quien resolvía peticiones de prórroga, quitas, levantamientos de embargos, valoraciones de joyas y otros objetos en las operaciones prendarias. Yo me limitaba a acatar las órdenes del capitalista, moviéndome al compás de la música que éste ejecutaba.[724]

De estos párrafos es posible deducir que el protagonista tiene una doble personalidad, como el Dr. Jekill de Robert Louis Stevenson, pero en lugar de asesinar hace grandes negocios, porque Vera ha adaptado el tema de la doble personalidad con escisión entre el bien y el mal al mundo actual. Evidentemente, la mala conciencia del abogado lo conduce a disculparse ante sí mismo y ante sus semejantes de que él no es el culpable de un acto de especulación financiera.

---

[720] *Op. cit.*, p. 39.
[721] *Íbid*, p. 54.
[722] *Íbid.*, p. 55.
[723] *Íbid.*, p. 55.

El desenlace no se explica por lo racional ni por lo sobrenatural: la dudosa verosimilitud de la historia que viene planteándose se ve ratificada por el final ambiguo, en una situación de obra abierta -de acuerdo con el concepto de Umberto Eco-, pero lo que parece cierto aunque no lo sea del todo, es que se trata de un protagonista esquizofrénico que vive en una entelequia, como reza el título del cuento. Helio Vera parece adoptar la postura filosófica borgiana de que no nos es dado comprender la realidad porque es conjetural, un ideal desprovisto de sustancia –como señala el autor–, y lo imposible de comprender se materializa en el tiempo y en el espacio real sin que exista una razón material verosímil. Lo irreal puede ser tangible bajo una apariencia de realidad, y la resolución del binomio que forman los dos conceptos solamente tiene una solución que ha de quedar en suspenso. La aparición de lo imprevisto, de lo fantástico increíble en la vida cotidiana recuerda los argumentos de los cuentos de Julio Cortázar, con la peculiar construcción estilística del autor paraguayo.

La prosa rezuma psicologismo: estamos ante un cuento fantástico de inspiración tradicional, pero con fórmulas narrativas contemporáneas que se manifiestan en la relación íntima activa entre el *yo* del narrador y el *tú* del lector. El narrador en primera persona, el empleo sistemático de la hipérbole y el discurso encadenado, hacen que el relato se aparte de la vía tradicional. Para poder dejar la controversia en una resolución ambigua y para que la verosimilitud del relato, conforme a unas reglas literarias, no se pierda, el

[724] *Íbid.*, pp. 57-58.

autor se vale de una prosa desnuda de retoricismos, pero con un vocabulario ajustado a la realidad que vive el personaje, lo que especialmente se observa en el empleo de vocablos técnicos jurídicos, que Vera conoce a la perfección por su condición de abogado.

El relato tiene cierta originalidad: el eterno problema del doble está desarrollado con un estilo ágil, moderno, actualizado, y no sometido a los preceptos del relato tradicional de terror fantástico, porque no se centra en los recursos de las descripciones de lugares fantasmagóricos o misteriosos. Vera elude también la excesiva filosofía en el lenguaje, cuestionando la literatura discursiva, como hemos visto en el párrafo en el que se alude a las especulaciones de los escolásticos. El narrador se limita a contar sistemáticamente la misma historia tradicional, pero en el mundo actual, sobre todo para criticar que el licenciado universitario dé utilidad a sus títulos para enriquecerse y no para servir al progreso de sus semejantes o para la experimentación, aspecto que refleja la vida paraguaya actual.

El relato titulado **Póra** también es fantástico, pero esta vez la acción se localiza en un ambiente rural y responde a un argumento legendario de fantasmas. Se inspira en un refrán de origen popular que, en guaraní, expresa la poca asiduidad con que los espectros se aparecen a los mortales para hacer el amor. El *póra* es el alma en pena de las leyendas europeas, un mito que surge con la transculturación americana. Pero en este relato, el autor modifica la leyenda tradicional para darle originalidad al desenlace.

El argumento trata sobre un hombre que debe de comportarse como un valiente para acreditar su papel social, por lo que elige salir de noche por un camino del que los lugareños dicen que se encuentra lleno de fantasmas. Posteriormente se le aparece una mujer, con la que tiene relaciones sexuales, y que al final resulta ser un fantasma que se apodera de él, hecho que cambia la leyenda original popular y en el que estriba la originalidad del argumento. Sin embargo, el final está narrado con humor sarcástico, distanciándose el autor del dramatismo, porque el protagonista señala que como ese fantasma no sale muy a menudo, hay que aprovechar la situación y repetir la experiencia sexual. El cuento se detiene en detalles del relato popular, en el que incrusta escenas y anécdotas de pura invención.

Helio Vera realiza un breve repaso a las representaciones artísticas y míticas del demonio a lo largo de la historia. Cita al poeta gauchesco argentino Rafael Obligado, quien caracterizó al demonio como un diestro guitarrista, pero también al pintor Durero, a Ingmar Bergman, recordando la memorable partida de ajedrez de la película *El séptimo sello*, y al *Fausto* de Goethe. Todo ello le sirve para relacionar las creencias populares paraguayas en el diablo con las universales de cualquier civilización, homologando la cultura del país a la de cualquier parte del mundo. Como señala el narrador, "cambian, según la nacionalidad del relato, algunas palabras, la indumentaria escogida y el medio de locomoción en que se desplaza la víctima" (p. 75), pero el mito es el mismo.

El protagonista del relato, Santos Corvalán, es un personaje que surge del mundo literario gauchesco, adaptado al

del Paraguay popular: hombre a caballo, con fama de bravo, alto, correoso y pendenciero. Santos Corvalán adopta la postura de un Martín Fierro local, retomando para la literatura escrita un tema que surge de la inclusión de leyendas gauchescas en la tradición oral del cuento paraguayo, adaptadas a la idiosincrasia del país[725]. Como expresa el narrador, el episodio del encuentro del personaje gauchesco con los fantasmas que pueblan los sórdidos y lúgubres lugares inhóspitos del Paraguay, se conserva en la tradición guaireña, y no es un caso aislado en el folklore paraguayo.

En el plano formal, **Póra** es un relato enmarcado por un narrador que expone en tercera persona de un discurso fantástico, a modo de introducción, para crear un ambiente propicio para el desenlace posterior. Es patente el aumento gradual del suspense, técnica común en el relato gótico fantástico sobre historias de fantasmas y apariciones. Sin embargo, el último párrafo del cuento da un giro irónico y humorístico, que resuelve de forma original y grotesca lo que debería ser un desenlace terrorífico. Todo lo contado es fantástico, pero las últimas palabras del protagonista eliminan cualquier presunción de final trágico. Helio Vera nos demuestra su capacidad de ironizar, que traspasa la barrera del relato en sí, para convertirse incluso en una reflexión sobre el género en su sentido tradicional, que rompe cualquier sensación de folklorismo. Lo sorprendente del relato no es el desenlace, sino el cambio de tonalidad del discurso después de la introducción del narrador.

[725] Helio Vera retoma la leyenda de Santos Vera, payador invencible que fue derrotado por el demonio, tal como relata el escritor argentino Rafael Obligado, un autor muy leído en Paraguay.

El relato **Regino** está inspirado también en una leyenda de origen popular: la de Regino Vigo, una suerte de caudillo rebelde popular, o líder campesino que defendía a los desheredados, un Robin Hood nativo que robaba a los ricos para entregar el botín a los pobres. Es visible la influencia del tema gauchesco en el carácter del propio Regino, personaje que surge de una leyenda de parecido origen a las gauchescas. Esta versión recoge en principio la popular, inscribible en lo que se conoce como bandolerismo social o violencia social prerrevolucionaria. El apellido Vigo evoca al de Santos Vega del precursor de la poesía gauchesca culta Rafael Obligado. Helio Vera parte de la imaginación popular y juega con ella para revivir y resucitar uno de sus personajes míticos, cuyas hazañas más cantadas se localizan durante la revolución del 47, cuando en verdad habría muerto en una emboscada del gobierno en 1942. El narrador plantea este problema tratando de desmitificar la leyenda popular, cargada de fantasía más que de realidad. La insistencia en la existencia de diferentes versiones de su historia, en su carácter contradictorio, la especificación del año y los motivos y el lugar de la muerte real de Regino, tienden a que el discurso se convierta en una discusión sobre la certeza y la realidad de la leyenda que corre en boca del pueblo.

El comienzo presenta las peculiaridades del estilo de Helio Vera, sobre todo las de **Angola**:

> De nuevo hay quien lo ha visto. El propio, el ponderado Regino Vigo. Concreto y prepotente. Con su casco de corcho, sus revólveres y sus amuletos. Trajo su vitrola, su voz de niño malcriado y su cara

> limpia. Trajo sus fieros lugartenientes de pocas palabras y secos ademanes y un visible empaque de poder y coraje.[726]

El discurso dinámico de frases breves se fragmenta en un encadenamiento formal de circunstancias. Pero la ironía vuelve a estar presente en el discurso lineal del narrador, al poner la situación del pasado en comparación con el presente de la dictadura de Stroessner, cuando fue escrito el relato:

> Ya no es tiempo de saquear obrajes ni de reclutar gavillas desaforadas, desafiando al gobierno y a las fuerzas vivas de la nación. Son cosas del pasado, chucherías de museo. Macanas que agitan los enemigos del orden y la autoridad.[727]

Las peripecias de Regino, contrariamente a lo que se narra al principio del relato, están narradas en presente. El uso de este tiempo verbal, convertido en presente mítico, es la proyección de la tradición popular que sigue manteniendo vivo algo ocurrido hace ya bastante tiempo. La estructura de la sucesión de acontecimientos es semejante a la de los relatos cinematográficos del *western* estadounidense: se van sucediendo los asaltos, los robos y las escaramuzas en forma de narración épica, con una disposición lineal de acontecimientos que mitifican a Regino Vigo, que si no fuera por las intervenciones realistas del narrador al principio del cuento, tendrían valor de epopeya. González Real compara a este personaje con el arribeño, especie de ángel exterminador, de *Mancuello y la perdiz* de Carlos Villagra Marsal, pero lo cierto es que tiene más relación con el héroe épico de la novela histórica romántica de Walter Scott que con el mito bíblico del ángel justiciero.

---

[726] *Íbid*., p. 85.
[727] *Íbi*d., p. 85.

Helio Vera vuelve a valerse de los mismos recursos que emplea en **Angola**, como son el discurso anafórico y paralelístico, el estilo nominal y de frases breves encadenadas, y la oralidad del narrador. Por otra parte, es frecuente encontrar sintagmas paralelísticos que tienen una relación oximorónica, a la manera de Borges, por la oposición de conceptos aparentemente enfrentados, como por ejemplo "caudillo liberal, agitador político" (p. 86). La suma de voces colectivas, de versiones opuestas, da paso a la del narrador, que va tejiendo la estela mitológica de Regino Vigo como figura registrada en la memoria de la comunidad. De esta forma, el narrador quiere presentar la multivocidad de las versiones como una solución literaria. **Regino** se convierte en una narración de imágenes continuas que tratan de mitificar al personaje, al mismo tiempo que previamente el narrador había tratado de mostrar la imposibilidad de ofrecer una versión cierta y veraz de lo que se ha convertido en un mito popular, con lo que cuestiona la validez de los mitos aunque afirme su vigencia. El personaje de Regino tiene un papel social similar al de Angola, en cuanto simboliza también el fracaso del orden social positivista que impera en la sociedad, lo que se manifiesta sobre todo en los testimonios recogidos en las voces de los hacendados, intimidados por Regino, que aparecen en la narración. Ambos son los despreciados por la sociedad dominante, que rechaza todo lo que sea diferente por su carácter transgresor del orden impuesto. Sin embargo, como todos los rebeldes sociales, Angola y Regino acaban muriendo, porque el orden colectivo es demasiado fuerte y acaba con cualquier signo diferencial que pueda surgir de su seno.

El último relato del libro se titula **Kambá ra'angá**. En él Helio Vera retoma el tema de las festividades tradicionales patronales relacionadas con el folklore profundo de Paraguay. Narra la historia de la esposa de Antenor Torales, que puede ser una alusión fonética a la figura histórica de Nicanor Torales, cuando va a ser iniciada en los ritos primigenios, anunciados por la aparición del fuego y del toro, símbolos del origen de la vida y de la fuerza. Antenor es un viejo en decadencia e impotente, mientras que Mercedes está enamorada del joven de veinticinco años Jacinto López, con quien intercambia mensajes de amor. Su comadre Catalina, una auténtica Celestina, prepara la ceremonia de venganza y organiza la fiesta en su casa para que Mercedes, conocedora del plan, pueda gozar sexualmente con Jacinto, que será uno de los participantes en la fiesta pagana, sin que su marido se entere de lo que en realidad ocurre, la consumación del adulterio de su esposa. En realidad la bella Mercedes ha sido ofrecida a las potencias telúricas como una víctima propiciatoria en el altar de los sacrificios, y es poseída sexualmente por todos los que participan en la ceremonia, sin que pueda contar su número; sin que Antenor se oponga al haber sido adormecido en el ritual. Mercedes ve cumplida su iniciación al amor en un ritual que subvierte el orden moral de la sociedad.

La ceremonia del *kambá ra'angá* se realiza cada seis de enero en lugares donde perduran estas viejas costumbres, y tiene una vena carnavalesca, de ahí que se escenifique por medio de la transfiguración a través de los disfraces y la aparición del siniestro y demoníaco *kambá ra'angá*. Su nombre se traduce del guaraní por "mascarada de negros", y en el cuento

se describe de forma ajustada. En el fondo, es una fiesta inspirada en el ritual del fuego, que tiene tanto que ver en origen con la tradición hispánica del Paraguay. Los guaikurúes, a quienes se evoca en esta celebración (los guaraníes los llamaban *kambá* por su tez más oscura), eran indígenas indómitos, de gran estatura, y enemigos terribles de los guaraníes. En la fiesta se reproduce escénicamente el que los guaikurúes quieren robar el fuego –símbolo de vida– a los guaraníes, quienes han de tratar de impedirlo. Aparece en la celebración un toro candil o de fuego, simulado por una piel de toro sostenida por unos bastidores, y en cuyos cuernos se encienden unas antorchas. El toro embiste contra la gente. Así, la fiesta del *kambá ra'anga* simula el ataque guaikurú contra el fuego sagrado, por evocación de los asaltos de éstos contra los guaraníes hasta bien entrado el siglo XIX. El llamado *kambá ra'angá* es –según Dionisio M. González Torres– un enmascarado que usa máscara de cartón o tela negra, o se tizna la cara de negro, usa ropa común gastada y participan en la fiesta del toro candil, como refleja Helio Vera[728].

Pero lo interesante del cuento, y lo que transforma la fiesta original, es la posesión colectiva que los mestizos hacen de la mujer blanca, de formas opulentas, un ideal de belleza próximo al del Renacimiento. La posesión sexual colectiva de la mujer del patrón es un acto de venganza de hombre del pueblo por su sometimiento colectivo, y en el contexto mítico es donde mejor pueden consumarla. Las actitudes obscenas de las escenas son una conversión orgiástica de la

[728]Dionisio M. GONZÁLEZ TORRES: *Op. cit.*, pp. 325-326.

liturgia que nos remite a primitivas celebraciones dionisíacas. Con ello, Helio Vera se recrea en la descripción de actos que profanan los tabúes de la sociedad civilizada positivista y de tradición católica, como la promiscuidad sexual y la profanación. El rey y la emperatriz de la ceremonia –coronados de cartón dorado– presiden la bacanal con actitud complaciente, de sumisión al ritual popular.

Vera no describe solamente un adulterio ni el capricho de una mujer, sino el rito sagrado de un mito primitivo inmemorial. El erotismo de estas escenas, omitido en anteriores obras de Vera, tiene sentido al ser narrado, en cuanto no es un simple acto sexual surgido del deseo, sino una necesidad de la puesta en práctica de los mitos de civilizaciones no dominantes: en Mercedes no hay deseo ni oposición al acto sexual, sino participación religiosa, mezcla de lo sagrado y lo profano. Pero esta participación conlleva en sí una afirmación de la rebeldía contra la moral impuesta: la participación de Mercedes es en realidad el acto de rechazo de un matrimonio impuesto y de consecución de la libertad personal mediante la iniciación en el ritual de una cultura marginal.

De la lectura del relato se puede comprobar el extraordinario conocimiento que tiene Helio Vera de la imaginería folklórica paraguaya, lo mismo que en los anteriores relatos demuestra un gran conocimiento de la psicología campesina. Ambos detalles hacen que Helio Vera quede como un auténtico reivindicador de "las culturas condenadas", utilizando el título de la obra de Augusto Roa Bastos, aunque abandone el pintoresquismo costumbrista que sólo acaba teniendo como fin el desarrollo de una ideología nacionalista o un canto

egocéntrico nativista. Helio Vera, con su estilo, ha demostrado que utiliza la literatura como fin en sí misma, no como instrumento ideológico o político, lo que eleva la calidad literaria, tan patente también en su estilo. *Angola y otros cuentos* ha quedado como una de las grandes obras narrativas de la literatura paraguaya, hasta el punto de que Helio Vera se ganó con ella la admiración y el respeto de todo el mundo literario del país, demostrando que es posible realizar grandes obras narrativas inspirándose en anécdotas del Paraguay profundo, sin salir a buscarlas al exterior, pero al mismo tiempo sin caer en el provincianismo cultural ante el que muchas veces sucumben los autores que aprovechan estos motivos folklóricos para construir sus relatos y dejan las historias vinculadas con la idolatría local sin interesarse en trazar adecuadamente sus argumentos. La prosa de Helio Vera se enmarcaría dentro del tipo que intenta forzar la superación del realismo regionalista, para tratar de desmenuzar la mentalidad profunda de su país, imposible de captar por el estilo fotográfico de reproducción de la realidad o por la presencia de un narrador omnisciente que entienda completamente la psicología de unos personajes tan paraguayos y tan alejados de la mentalidad del criollo, porque la paraguaya es una sociedad de mentalidad no uniformes que generan desigualdades sociales.

En 1994 se publica una segunda edición de *Angola y otros cuentos* que incluye además de los seis de la primera, un nuevo relato titulado **Destinadas** con el que ganó el premio "Néstor Romero Valdovinos" del diario *Hoy* en 1992. Se inspira en un hecho real ocurrido en los primeros meses de 1870, cuando terminaba la Guerra de la Triple Alianza: la historia de las

destinadas de Espadín, basados en el relato de una de ellas, Dorotea Duprat de Laserre. Las destinadas, mujeres de los ejecutados por acusación de traición al mariscal López, y enviadas a un auténtico campo de concentración al norte del país, Espadín, constituyeron un total de alrededor de mil mujeres que padecieron con mayor rigor los avatares y privaciones de la guerra. Helio Vera utiliza como fuente los testimonios reales de esta historia que Guido Rodríguez Alcalá recoge en su obra *Residentas, destinadas y traidoras*, pero ficcionaliza el discurso hasta hacer prevalecer el elemento de ficción, el relato del personaje inventado, sobre la historia acaecida y los personajes que existieron realmente.

El relato tiene un estilo parecido **La consigna**, el otro relato de recreación histórica de *Angola*, si exceptuamos los referentes reales de personajes y situaciones, al inspirarse en la intrahistoria paraguaya y detenerse en el examen de personalidades y acontecimientos de la Guerra Grande poco conocidos. Si se tiene como verídico el testimonio de Dorotea Duprat de Laserre, todo el contexto histórico es real, incluso detalles que parecen irreales por su dureza como la antropofagia. El cruce del discurso directo y del monólogo interior narrativizado forman dos planos que establecen un diálogo intratextual. Helio Vera se recrea en las escenas más escatológicas, como en la alimentación de carne del feto de una burra que aborta y la muerte de Felicia ahorcada –el único personaje de ficción–, para reflejar la dureza de los avatares de la guerra y la arbitrariedad de las órdenes de López. Lo importante para el narrador son los hechos intrahistóricos; de hecho el nombre del mariscal López no aparece más que en un

párrafo: la trama se centra en los personajes menos conocidos, los que no participaron directamente en las campañas de la guerra.

La protagonista, Dorotea Duprat de Laserre, fue privada de su marido y de su hermano por López, quien ordenó su fusilamiento tras el juicio de San Fernando, después de haber intentado lo imposible para evitar la ejecución. A partir de este momento comienza el éxodo desde Yhú e Ygatimí hasta Espadín, que ficcionaliza Helio Vera, aprovechando el testimonio que se conserva de la mujer. La desgraciada aventura de Felicia Giménez es el único episodio inventado. Así, se conjugan la historia real y la ficción para ofrecer el testimonio de un episodio extraño de la vida de la nación.

El relato de Helio Vera parece una continuación del de Guido Rodríguez Alcalá titulado **Las destinadas**, que aparece en el libro *Curuzú Cadete*. Éste narra la partida de Asunción de las destinadas, mientras que el relato de Vera se centra en la huida de éstas hacia el norte del país. Ambos, diferentes en el estilo, parecen complementarse porque recrean la historia de forma breve en un argumento que bien podría ser desarrollado con más amplitud en una novela. El de Helio Vera se centra en la narración de la protagonista Dorotea, mientras que el de Rodríguez Alcalá es una confesión de un soldado anónimo ante un comandante. El lenguaje de ambos se ajusta con fidelidad al tipo de personajes, pero mientras el relato de Vera es una narración basada en planos textuales procedentes de dos voces distintas y transmite reflexiones y pensamientos externos, el de Rodríguez Alcalá expresa los sentimientos de forma más distanciada y el lenguaje es más expresivo. Ambos son

testimonios literarios de la irracionalidad que caracterizó la actitud política y militar del glorificado mariscal López durante la contienda; la descripción de la crueldad y de la dureza de uno de los episodios más oscuros de la historia paraguaya que se guarda en la memoria colectiva, y que ha sido omitido repetidamente por los defensores idealizadores de López.

El ensayo de Helio Vera.

Helio Vera publica obras humorístico-sarcásticas y relatos periodísticos con bastante frecuencia, siendo ésta una de sus labores literarias más importantes. Aunque sea un libro de tipo ensayístico, merece la pena comentar con brevedad una obra de Helio Vera que, por su profundidad de análisis en tono humorístico, se ha convertido en la obra más vendida y leída en Paraguay, como la aproximación más detallada a la idiosincrasia del paraguayo medio: *En busca del hueso perdido (Tratado de paraguayología)*. Aunque no es un ensayo científico, ni lo pretende el autor, sino un examen en tono irónico del carácter nacional. A lo largo del mismo profundiza en las virtudes y defectos de su pueblo con el objeto de analizar sus rasgos peculiares, sin intentar en ningún momento caer en el ensayo serio y en el trabajo de tono académico.

En busca del hueso perdido (Tratado de paraguayología) es una de las obras que más se han vendido en Paraguay. Ha llegado a la cifra de ventas de cinco mil ejemplares, lo que es una marca mítica e insólita en el país. Vino avalada por haber obtenido el premio ICI de la Embajada de España en Paraguay en 1988 y se han publicado ya nueve ediciones de la obra desde que en mayo de 1990 se publicara la primera, cada una de mil

ejemplares aproximadamente. La obra ha sido leída por todo tipo de público y es una de las más apreciadas en el país.

Helio Vera escribe en tono de artículo periodístico, y la obra es útil para comprender los rasgos sustanciales de la comunidad paraguaya. Con un estilo sencillo, y con frases lacónicas, sobriedad expresiva, ironía, y ausencia de maniqueísmo, indaga de forma crítica en el carácter nacional. No obstante, el autor extiende su crítica al mundo occidental, para describir la mezquindad que rodea en buena medida el comportamiento humano a lo largo de la historia.

En los 16 capítulos de la obra, Helio Vera da curso al análisis humorístico de aspectos políticos, sociales y naturales de la vida de su país. La obra es un ensayo, pero la imaginación desplegada del autor desborda los límites de una pretendida exactitud, y en ocasiones la obra parece más una novela ensayística. Como *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz, la exploración del carácter de sus compatriotas supera lo real y a veces adquiere un tono que ronda la ficción. La diferencia entre Paz y Vera es que éste supera lo transcendental con el humor desgarrador y sarcástico, y su tono es más periodístico que ensayístico. Vera no trata de encontrar lo que caracteriza a su pueblo con seriedad, sino a través del detalle anecdótico, lo que en definitiva no es más que una propuesta diferente de análisis de la realidad más acorde con el carácter paraguayo. Al mismo tiempo, nunca hay en Helio Vera pretensión de distorsionar la realidad, ni tampoco de burlarse de la idiosincrasia del paraguayo, sino intentar tratar de subrayar con intensidad las peculiaridades de su pueblo, por lo

que el recurso a la ironía queda como una manera de llamar la atención del contenido del discurso.

En la obra desfilan las personalidades más insignes de la historia paraguaya, sus figuras políticas, los momentos más importantes de la trayectoria nacional desde la época precolonial y la idiosincrasia popular. Con una buena dosis de humor, mezclada con la agudeza interpretativa que caracteriza el estilo periodístico de Helio Vera, satiriza la vida nacional, riéndose no para destruir ni cambiar los modelos de comportamiento del país, porque también critica a la sociedad contemporánea internacional, sino para subrayar aquellas peculiaridades que presenta la vida nacional. Vera nos habla de la existencia de dos países gemelos, uno de escaparate y uno real de fondo, la escasa afición del paraguayo a la palabra escrita, la defensa generalizada de *arandu ka'aty* (sabiduría de la selva) en lugar de la sabiduría cosmopolita, de los tópicos que se han creado en relación con la lengua guaraní, del imperio de la magia en el país por el carácter mesiánico de sus gentes, de ritos, de la literaturización de su historia con la consiguiente creación de arquetipos que poco tienen de realidad, de costumbres nacionales como la "ley del *mbarete*" (ley de la fuerza) de uso nacional y de personajes trepadores como el *mbatara*, el arribista o "chaquetero", o el que "da el braguetazo", como formas de ascenso social, y la ironía sobre la corrupción existente.

Estamos ante un ensayo literaturizado sobre el Paraguay, repleto de anécdotas basadas en la observación y en la ficción popular. Sin duda, el paraguayo se sorprende al verse reflejado así, pero el extranjero tiene una mayor facilidad para ver

expuestas algunas características nacionales que va a encontrar en el carácter de las gentes del país. Hay que destacar, en definitiva, la contribución de Helio Vera a la escritura nacional, a pesar de la lastimosa escasez de títulos suyos publicados. Su obra narrativa ha ayudado a elevar el nivel de la literatura paraguaya, y demuestra que es posible narrar lo intrínseco del país con una acertada perspectiva universalista sin caer en tópicos ni en valoraciones apriorísticas que desvirtúan el sentido de la literatura entendida como un fin lúdico y social a la vez. Con Helio Vera la narrativa paraguaya se sitúa en un nivel respetable. Procede del Paraguay profundo y ha sabido recogerlo con un estilo original, dinámico, y alejado de presupuestos tradicionales, para dar un carácter de testimonio universal de lo más escondido en las profundidades del mundo y de la mentalidad nacional. En suma, estamos ante unos de los escritores paraguayos que mejor sabe utilizar el lenguaje y que es capaz de configurar relatos con estructuras y contenidos originales, hasta el punto de que con un sólo libro de relatos hizo olvidar a muchos narradores de generaciones anteriores a la suya.

7.2.3. EL TESTIMONIO DEL EXILIO DE RUBÉN ALONSO ORTIZ.

Rubén Alonso Ortiz es un escritor paraguayo que se exilió durante el régimen de Stroessner y que vive en Córdoba (Argentina). Es bastante conocido en la región donde habita, donde ha publicado en 1971 un libro titulado *Tres cuentos*, y numerosos relatos en diarios argentinos, revistas estadounidenses, e incluso uno en el diario *Hoy* de Asunción (**Los juegos desconocidos**) en 1983. En 1986 se edita una obra titulada *Cuentos* que, como los de Hugo Rodríguez Alcalá, se inspiran en el recuerdo de un mundo mágico perdido en el tiempo que solamente se conserva en la memoria del autor. Son relatos temporalmente muy lineales y de estilo bastante sencillo, que se acercan al mundo del realismo mágico, con distancias, pero en los que no encontramos motivos que los conviertan en grandes obras cuentísticas como, por ejemplo, las de Helio Vera.

No obstante, tienen su importancia porque están escritos con corrección de estilo y algunos argumentos presentan cierto interés. Uno de los más interesantes es **Dulce savia de la medianoche**, que puede servir como ejemplo de su concepción genérica del cuento. Se trata de una historia rememorativa donde con un punto de vista retrospectivo se recoge un episodio tratado como si fuese autobiográfico. Este cuento es la historia de la transterrada Olga Wolf, quien acaba heredando las ruinas del negocio de su padre. Pero cuando el relato parece que tiene exclusivamente un carácter realista, asoma un elemento fantástico que da explicación a la historia contada. El comienzo *in media res* y el *borgismo* en el tratamiento de lo fantástico, donde se confunden lo irreal y lo real, también son

características de este relato y, por extensión, de todos los cuentos de este autor.

El fuego es motivo recurrente de algunos cuentos. En **Devoción por el fuego** un narrador obsesionado por el fuego hasta en los sueños explica intrínsecamente el origen de su manía: la visión de los rayos que destruyen la vida. También el fuego es determinante en el comienzo de **El vigor de las ciudades**, donde se explica con mayor claridad que el autor lo toma como símbolo tradicional del poder de la vida, poder que incluso a veces puede ser destructivo:

> Para huir de la epidemia que debilitaba a mi pueblo, acepté casarme por poder con el hombre que me ayudó a reintegrarme a los movimientos del fuego. Mi padre –quien había contraído la enfermedad– se opuso a mi boda y trató de impedir mi viaje. De nuevo rompió mi sangre, destruyó mis fuerzas y se introdujo dentro de mis reflexiones dispersas. Esta vez no salí ilesa: los signos del brutal castigo se guarecieron dentro de mi cerebro caliente y favorecieron la agilidad de mis palabras.[729]

El inconformismo, como se observa en el párrafo anterior, forma parte del carácter de los personajes de los cuentos de Ortiz. Y detalles autobiográficos aparecen en **El tacto del lagarto macho**, donde se mezcla una historia de ficción con la emigración del personaje a Córdoba y sus estudios en la universidad de esta ciudad, junto con su carácter dispuesto a aceptar los desafíos. En **Combate al final de la siesta** se revelan las obsesiones de las personas, que llegan hasta la lid por cualquier motivo, importante o no.

El vigor de las ciudades también es un relato en primera persona, pero a diferencia de los anteriores, la narradora es

una mujer. En él, como en **Dulce savia de la medianoche**, el protagonista se enfrenta a la decisión paterna que le prohíbe contraer matrimonio con quien desea, lo que da cuenta del carácter crítico social de los cuentos del autor. La epidemia que padece el pueblo es un símbolo de la inmadurez para respetar la libertad de los hombres.

Algunos relatos son políticos, pero guardan en sí el carácter testimonial de la experiencia del exilio. Es el caso de **Los juegos desconocidos**, donde el comienzo es revelador de la violencia que ha caracterizado la historia política del Paraguay:

> Una inexplicable violencia envolvía nuestros juegos cuando veíamos asomar la mirada perdida de Marilé en nuestra casa; callábamos nuestros cantos, destruíamos nuestras casitas de barro, nos apresurábamos a inventar otras clases de rondas donde ella podría participar sin moverse del lugar que le asignábamos.[730]

Los niños no hacen más que reproducir el ambiente de violencia en el que se van criando dentro del mundo paraguayo. Marilé es hija natural de padre no declarado. La madre la abandona cuando tiene seis años y es acogida por la familia del narrador. Pero el mundo en que ha vivido antes le ha dejado estigmatizada socialmente y con un miedo ante todo lo que le rodea. Así, el miedo es la sensación que más determina al hombre. Pero lo que predomina en el relato es el testimonio personal del narrador, imagen autobiográfica del autor.

Otro cuento con trasfondo político es **El alazán**. Comienza rememorando el pasado y situando la acción en una época concreta: la persecución política posterior a la guerra civil

---

[729]Rubén Alonso ORTIZ: *Cuentos*. Rosario (Argentina), Alción Coquena Editora, 1986, p. 67.
[730]*Íbid*., p. 11.

paraguaya del 47. El narrador continúa describiendo el sufrimiento de su infancia, cuando ha de abandonar el estudio en la escuela para ayudar a su madre en los trabajos de la chacra, porque a su padre lo persigue el comisario de la población, perteneciente al oficialismo, por razones políticas. La narración de la persecución política se mezcla con la descripción del sufrimiento del niño de forma retrospectiva:

> ¿Qué puede pensar un niño de nueve años en estos casos? Ya no lo recuerdo exactamente, pero mi memoria retiene mi marcha presurosa hasta el arroyo.[731]

Después de la muerte del padre a manos del comisario, el niño cree en la magia de la resurrección de su padre. Finalmente, aparece un jinete desconocido que mata el comisario, hecho que le es contado al narrador –el hijo– por la concubina.

Estos elementos propios del mito también alcanzan transformaciones textuales inspiradas en el cristianismo. En **Cristo de carne**, como refleja el título, aparece un personaje que es Cristo resucitado en persona: en su primera aparición resucita a un muerto diciéndole en guaraní "levántate y anda", le acompañan doce apóstoles cuyas descripciones son idénticas a las de los discípulos de Cristo, la Virgen, y concede gracias. Sin embargo, el cuento está perfectamente localizado en la década de los treinta, en una época donde nadie sabe leer en la aldea, mientras el terrateniente se convierte en el hombre más venerado y de riqueza que se va acrecentando progresivamente. El presunto Cristo se enfrenta con el sacerdote local, quien lo acusa de estafador. La situación va bien hasta que el Cristo de

[731] *Íbid.*, p. 22.

Carne decide que el pueblo ha de tomar las armas y luchar por la autoridad. Finalmente, acaba en la cruz sufriendo el calvario bíblico, aunque acaba formando un nuevo grupo de discípulos para continuar su prédica en otro lugar. Así, se trata de un cuento donde se recrea la historia de Cristo en el ambiente paraguayo de los años treinta para hacer mención de que el mundo no ha cambiado: los ricos siguen amasando fortuna mientras los pobres han de trabajar duramente para poder subsistir. El autor recoge al personaje sagrado y reitera el carácter cíclico de la historia de las relaciones sociales entre los hombres, fundamentado en la pureza del mensaje cristiano frente a lo que se ha convertido: la religión católica como medio ideológico de defensa de los privilegiados.

Estilísticamente, el cuento titulado **Cálido origen de los truenos** es distinto de los anteriores. En él se introducen tres testimonios distintos de una madre, un padre y una hermana sobre un personaje, Vicente, para determinar su carácter. Así, el autor está reivindicando la multiplicidad de versiones para entender una realidad o comprender las causas del comportamiento de un hombre.

En suma, los cuentos de Rubén Alonso Ortiz son testimonios de la realidad de la injusticia, social o a nivel familiar, donde se mezclan la realidad, el mito y la fantasía que surge del impulso de la voluntad humana. Lo inexplicable parece normal en los cuentos, pero la realidad acaba siendo la que dictamina el conflicto entre los hombres. Creencias míticas como el lugar donde se encuentra el origen de los truenos carecerían de valor si el resultado de estas creencias no fuera algo tangible. Los personajes son seres sumidos en procesos de

destrucción por las relaciones personales o sociales, epidemias que son símbolos de la estulticia del hombre o el fuego, primer descubrimiento destructor del hombre.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

7.2.4. LA NARRACIÓN AUTOBIOGRÁFICA DE FRANCISCO BAZÁN.

Aunque muchos autores paraguayos, como hemos visto, incluyen un gran número de referencias autobiográficas en los argumentos de sus narraciones, la novela autobiográfica más puro que se ha escrito en el período que estudiamos en este trabajo es *La muerte de mi padre* (1982) de Francisco Bazán. Este autor es hijo del narrador paraguayo Juan Felipe Bazán, autor de novelas de la tierra como *Del surco guaraní* (1949) y de libros de cuentos como *Polen al viento* (1954), además de algunos volúmenes de teoría literaria. y de estudio de la historia de la narrativa paraguaya y de la latinoamericana. Anteriormente había publicado *Cuentos* (1976)

La muerte de mi padre no es una novela en el sentido estricto del término[732]. Es una narración autobiográfica en torno al acontecimiento que el título evoca, que incorpora al texto poemas y unas treinta páginas de reflexiones filosófico-poéticas; una especie de confesión lírica del autor, evocación de su padre fallecido. Y siguiendo las características de la autobiografía que determina Lejeune, cabe hablar de *novela autobiográfica* cuando el narrador no es una personalidad real, mientras que en la *autobiografía* exige la identificación del lector y del narrador asumiendo ambos la veracidad de lo narrado[733].

La autobiografía y la biografía son géneros muy cultivados en el Paraguay, destacando cuantitativamente el número de obras escritas de evocación de episodios vividos en la Guerra del Chaco. Incluso se ha llegado a confundirlo con la novela, sin

---

[732]Francisco BAZÁN: *La muerte de mi padre*. Asunción, Editorial Curupí, 1982.

tener en cuenta que el *pacto autobiográfico* es innecesario cuando se trata del género de ficción. Es frecuente observar, especialmente en la narrativa testimonial, en la feminista y en la política, que los sucesos de la biografía del autor han servido de inspiración en muchas obras, como *La niña que perdí en el circo* de Raquel Saguier, pero han sido simplemente circunstanciales en relación con un episodio de toda la ficción relatada. Y *La muerte de mi padre* no escapa prioritariamente de ser una biografía, a veces autobiografía cuando el narrador-autor introduce episodios vividos junto a su padre que acaba de fallecer o sentimientos personales que produce el acontecimiento. Estos episodios, aunque si se sigue el *pacto autobiográfico* se pueden admitir como reales y veraces, no es menos cierto que toda la obra es un acto de homenaje del autor a su fallecido padre para resaltar de él su humanidad y su sabiduría (el autor introduce numerosas conversaciones sobre filosofía que subrayan su erudición). Así, estamos ante una biografía novelada en la primera y la tercera parte, y unos poemas líricos de tono existencial biográfico en la segunda.

El prólogo del autor introduce, como en la biografía más tradicional, la justificación y las causas que le han conducido a escribir este texto. De esas palabras se traduce especialmente que el narrador reflexiona sobre la muerte y el valor de la existencia desde que descubre que la muerte se acerca a su padre. Los párrafos de la narración discurren de los laudatorios elegíacos a los evocativos y a los puramente expresivos que subrayan las sensaciones del narrador. En ocasiones, del adjetivo calificativo destinado al fallecido

[733]Ph. LEJEUNE: "El pacto autobiográfico". Barcelona, *Suplementos Anthropos*, 29 (1991), pp. 47-61.

padre se traspasa a la reflexión verbal y sustantiva. Pero el tono lírico-elegíaco y reflexivo predomina en el discurso.

En la evocación de situaciones el narrador abandona el tono lírico y discurre por cauces narrativos y por los diálogos. Así, a lo largo del discurso se mezclan los tiempos del relato, que discurre entre el pasado y el presente. A veces, la evocación desemboca en simples aforismos y opiniones generales:

> No obstante, comprendo perfectamente que no siendo la racionalidad en nivel respetable, prerrogativa de la sencilla gente del pueblo, de ésa en quien rigen las afecciones y emotividad, mucho más que su módico pensamiento sin rigor alguno, comprendo, digo, que para ellas la religión no sólo es una necesidad, sino a la vez una compensación, un refugio y un consuelo.[734]

El tiempo se detiene inexorablemente en la parte donde el narrador narra lo que va sucediendo durante la semana en que acaece la muerte del padre. La morosidad que caracteriza al texto queda sustituida por la prevalencia de los hechos. Pero la variación de ritmo es efímera: poco después reaparece la tonalidad reflexiva y filosófica.

En suma, *La muerte de mi padre* es un modelo representativo de la literatura biográfica en Paraguay. Aunque sigue esquemas tradicionales del género, y la estructura del discurso presenta cierto desorden porque el autor va siguiendo la expresión según su necesidad dramática, demuestra que la literatura biográfica, no exclusivamente de memorias personales, también se ha cultivado durante el período de tiempo a que dedicamos este trabajo.

---

[734] *Op. cit*, p. 47.

8. LA NARRATIVA DE ASUNCIÓN.

El tema y ambiente urbano está muy ausente de la narrativa paraguaya porque hasta los sesenta el país no comenzó a vivir las influencias del predominio de la ciudad de Asunción y su acercamiento a las formas de vida urbana de otros países. *Ignacia* (1905) de José Rodríguez Alcalá –la primera novela paraguaya publicada en este siglo– está ambientada en Asunción, pero es una excepción. *Aurora* de Juan Stefanich, publicada en 1920, se localiza casi íntegramente en Asunción, de la que incluye numerosas descripciones y comentarios. Jaime Bestard en 1951 había avanzado en *La ciudad florida*, novela marcada por un tono picaresco y autobiográfico, una realidad urbana ambientada en París. Pero es en 1965 cuando Mario Halley Mora publica la primera novela plenamente urbana, *La quema de Judas*[735].

Una de las tendencias más recientes es el espacio dedicado a la ciudad, a Asunción sobre todo, ya sea como escenario, ya como sujeto propio de un tratamiento novelístico. El desplazamiento del espacio rural en la narrativa que se produce desde los años cincuenta por el urbano, demuestra la progresiva adecuación de la literatura paraguaya a la intención de reflejar la verdadera realidad nacional, donde Asunción centraliza las actividades políticas y económicas del resto del país. El progresivo abandono del campo por los jóvenes en búsqueda de mejores oportunidades en la ciudad también se ha ido reflejado en la literatura; Gabriel Casaccia es uno de los primeros autores que ilustra este tema en sus obras. El tema

del *koyguá*, el campesino que emigra a Asunción en busca de progreso, tuvo una gran vitalidad en las obras de este autor. Él lo incorporó a la literatura paraguaya desde el universo de Areguá. Y en los años ochenta este carácter ha proliferado en la obra de algunos escritores. El mismo Casaccia lo trata ligeramente en su última novela *Los Huertas*. Las dificultades de adaptación del emigrante campesino a la vida urbana se observan en la mayor parte de los cuentos de *Relatorios* de Gilberto Ramírez Santacruz, en Chiquita Barreto sobre todo de la mujer, y en Catalo Bogado. Sin embargo, en la mayor parte de las obras de estos autores predomina aún el espacio rural o de la pequeña ciudad donde prevalece la mentalidad campesina.

El cambio espacial de la narrativa paraguaya es una de las características actuales, porque hemos de tener en cuenta factores de desplazamiento geográfico, la emigración a la ciudad, y culturales, de unos jóvenes que en la actualidad estudian en Asunción y que por tanto, comienzan a desconocer el mundo rural. Estos cambios en el contexto social paraguayo se manifiestan en la narrativa: los autores actuales han nacido, se han educado o vivido en Asunción, y la ciudad ha ejercido su influencia en ellos, e incluso ha posibilitado a algunos la oportunidad de salir y estudiar en el extranjero.

Mario Halley Mora es el primer autor que ambienta todas sus novelas en Asunción. En este autor, la capital paraguaya figura como espacio y como sujeto con entidad de personaje, al mismo tiempo. La primera que publicó, *La quema de Judas*, refleja las dificultades hombre para desenvolverse en la

[735]De hecho en las novelas de este autor se perciben algunas influencias de Bestard, sobre todo en la forma de ilustrar el sentimiento de que la ciudad es un mundo donde la habilidad y la picardía permiten sobrevivir.

ciudad. Pero la obra suya que verdaderamente muestra en primer lugar el colorido de Asunción, sus lugares y gentes y su ambiente con detenimiento en la descripción, es *Los hombres de Celina* (1981). En ella la misma ciudad se convierte en un tema de reflexión, como Bestard lo había hecho con París en *La ciudad florida*. *Los hombres de Celina* inicia un ciclo en la narrativa paraguaya que se compone, además de las obras del propio Mario Halley Mora, de algunos de los relatos fantásticos de Díaz-Pérez y de Argüello (que estudiamos en el apartado del relato fantástico), y de las obras testimoniales y novelas políticas de la dictadura de Stroessner. La mayor parte de los cuentos de hoy escritos desde mediados de la década de los ochenta se localizan en Asunción, como se puede comprobar en Maybell Lebrón, Yula Riquelme y otros autores. Sin embargo, hay que reseñar que el costumbrismo urbano queda restringido a las obras de Mario Halley Mora, a una parte de los cuentos de Maybell Lebrón y de Renée Ferrer (escritoras cuya narrativa estudiamos en el apartado que dedicamos a la narrativa feminista), y a Margot Ayala de Michelagnoli. Esta autora, con *Ramona Quebranto*, ha creado una novela en la que con ayuda de Mario Halley Mora consigue reflejar el ambiente y el lenguaje de la Chacarita de Asunción, sobre todo porque intenta reproducir con fidelidad el habla en *jopará*, el guaraní castellanizado. También son un ejemplo de la narrativa urbana los monólogos de José Luis Appleyard, verdaderas pequeñas piezas costumbristas que se caracterizan por la reproducción exacta de algunos personajes típicamente asunceños, identificables incluso por el lenguaje.

En las novelas de Mario Halley Mora se describen los cambios que está sufriendo la ciudad de Asunción. De la misma forma, *El último vuelo del pájaro campana* de Andrés Colmán Gutiérrez muestra los que sufre el país durante los años noventa, pero en ambos autores predomina siempre la psicología individual de los personajes. A diferencia de las de Halley Mora, en las de Margot Ayala y en los monólogos de Appleyard lo importante es la mirada descriptiva de las situaciones reales de gentes comunes más que los problemas individuales del protagonista. Estas obras se aproximan más al costumbrismo tradicional porque muestran la colectividad asunceña, representada por unos tipos concretos, mientras que Halley Mora trata de estructurar sus obras alrededor de un protagonista sobre el que gravitan los personajes secundarios y el ambiente urbano. Este autor indaga en la psicología de sus personajes; Margot Ayala y Appleyard ofrecen cuadros de Asunción para mostrar los problemas de la vida cotidiana de las gentes.

Lo cierto es que más que de novela urbana hay que hablar de cambio de escenario desde el ambiente rural, propio de las novelas anteriores, al de ambiente urbano que caracteriza la actual. El tratamiento de los temas, aun con procedimientos técnicos más actualizados, parte del costumbrismo tradicional. No obstante, en la narrativa paraguaya actual es perceptible un grado mayor de cosmopolitismo. Antes de 1987 prácticamente casi todos los argumentos se localizaban en Paraguay o, por lo menos, en el territorio de los países aledaños cercano a la frontera. Sin embargo, a partir de esa fecha las novelas desplazan sus espacios incluso al continente europeo, como en *Los nudos del silencio* de Renée Ferrer, algunos cuentos de

Dirma Pardo y de María Luisa Bosio, o a Estados Unidos, como Roberto Thompson. Incluso Rubén Bareiro Saguier en *El séptimo pétalo del viento* adoptó perspectivas de mentalidad de sus personajes situadas en Viena y en Francia en unos cuentos rurales. Así, pues, además de la creación de una narrativa urbana referida a Asunción, durante los últimos años se ha observado una apertura del espacio de las narraciones paraguayas a ámbitos de otros países; un desplazamiento de lo rural a lo urbano, al compás de la progresiva urbanización del país, de la globalización universal de la cultura, que permite una mayor permeabilidad de costumbres e influencias.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

8.1. EL MUNDO ASUNCEÑO DE MARIO HALLEY MORA.

En un apartado del primer capítulo hemos comentado brevemente la primera novela de Mario Halley Mora, *La quema de Judas*, la novela ambientada en Asunción que inicia la tematización de la ciudad y, en suma, la novela urbana paraguaya. El abandono del mundo rural, de la violencia de las situaciones, del campesino y del cacique como protagonistas, son algunas de las características de la narrativa de Mario Halley Mora. La interioridad de sus protagonistas en un ambiente capitalino difícil, dominado por la ambición y la codicia como defectos del ser humano, son los temas de este autor, que se alejan con esto de los recurrentes de la narrativa paraguaya de este siglo.

Mario Halley Mora es uno de los escritores más fecundos del Paraguay, especialmente en los géneros prosísticos y dramático. Es uno de los escasos autores que sobrepasan la cifra de cinco novelas publicadas, la mayoría con más de una edición, y cada temporada es frecuente encontrar alguna de sus obras teatrales en la cartelera de Asunción. A estas creaciones hay que sumar varios libros de relatos y un poemario publicado en 1967, *Piel adentro*, su única aproximación poética en su dilatada obra publicada[736].

Ha sido redactor del diario *El País*, Jefe de Redacción del diario *Patria* y director de *La Unión*[737]. Su labor teatral es una de las más importantes de las que se han desarrollado en el Paraguay desde los años cincuenta. Su teatro sigue la tendencia

[736]Mario HALLEY MORA: *Piel adentro*. Asunción, Ediciones Diálogo, 1967.

popular iniciada por Julio Correa, que se caracteriza por su tendencia realista, con preferencia por la temática de gusto popular, el empleo del guaraní y del habla común de los paraguayos y la inclusión de asuntos sociales, según Rafael Eladio Velázquez[738].

Es autor de varios volúmenes de cuentos. Los anticuentos que inventa son un género de narración donde la situación que se plantea se resuelve por medio del absurdo, que sale de los moldes del relato tradicional, como más adelante podremos comprobar con más detalle Y sus microcuentos son un ejercicio literario de síntesis en el que se narra una historia con el menor número de palabras posible. Guardan estrecho paralelismo con los relatos microscópicos del guatemalteco Augusto Monterroso de *La oveja negra y demás fábulas*, ya que ambos se caracterizan por su brevedad y por la agudeza ingeniosa de la sátira, aunque los de Mario Halley Mora son más humanísticos y de valor pedagógico social. Hasta 1994 ha publicado seis novelas: *La quema de Judas*, *Los hombres de Celina*, *Memoria adentro*, *Amor de invierno*, *Manuscrito alucinado* y *Ocho mujeres y los demás*.

Como observamos, la actividad literaria de Mario Halley Mora ha sido prolífica. Sin embargo, su narrativa hay que encuadrarla en dos épocas por el volumen de producción de obras de este género: la primera hasta 1987 y la segunda posterior a esta fecha. Hasta la fecha de ese año, Halley Mora se había dedicado a su labor como director del diario *Patria* y, sobre

---

[737] *Patria* fue la voz oficial del Partido Colorado durante los años de la dictadura de Stroessner. Después de 1989 pasa a llamarse *La Unión*.

[738] Rafael Eladio VELÁZQUEZ: *Breve historia de la cultura en el Paraguay*. Asunción, edición del autor, 1994, p. 254.

todo, al teatro. Sus incursiones en la novela habían sido escasas, aunque había publicado muchos de sus cuentos. Pero desde que vio la luz *Cuentos, microcuentos y anticuentos* no ha dejado de publicar obras narrativas, lo que está en correspondencia con la disminución de su actividad política. Toda la obra narrativa en conjunto tiene un valor considerable en la historia de la narrativa paraguaya contemporánea; no sólo por haber sido el primer creador de la novela de Asunción, sobre todo porque todas sus novelas se localizan en la ciudad y su incursión en este tipo de narrativa no ha sido circunstancial y aislada, sino por la profundidad y la sensibilidad con que trata los problemas humanos y su papel innovador en el cuento paraguayo con sus microcuentos y anticuentos.

El abandono las actividades políticas de primera fila después de la caída de Stroessner le ha permitido dedicarse con mayor interés a la labor de creación literaria. Se mantiene apartado de los círculos sociales y su aislamiento actual de los círculos literarios ha deparado en cambio una mayor producción. Ello le ha permito reflexionar sobre su mundo de ficción e incluso transmitir su concepción de la literatura en el siguiente prólogo de la obra "Para contar en días de lluvia" de la autora encarnaceña Lucía Scosceria de Cañellas:

> Hemos leído cada uno de estos relatos y en el curso de la complacida lectura, advertimos la virtud que se considera esencial en este género literario, la *sencillez*, que no es lo simple, sino es la trascendencia de la rica imaginación. A este respecto, mi antiguo profesor de Castellano, don Gustavo Lezcano, solía decir que la lectura placentera es aquella contenida en los libros que se leen sin necesidad de recurrir al diccionario, y procuré siempre ajustarme a la norma. [...] son relatos fluidos, que no hacen de la lectura un

> *esfuerzo*, sino un *placer*, tanto por el manejo *esquemáticamente* agradable del relato, como por la logicidad del argumento de cada cuento y la maestría de los diálogos.[...] No son buenos cuentos, aquellos que se pierden en descripciones largas y fatigosas. Basta que el autor haga "hablar" a su personaje para que se perciba su humanidad.[739]

Los hombres de Celina.

Después de *La quema de Judas* (1965), en la que -al decir de Josefina Pla-, "busca el nivel ciudadano y las motivaciones oscuras de la conciencia y el autocastigo"[740], no vuelve a publicar una nueva novela hasta 1981, en que ve la luz *Los hombres de Celina*. Juan Bautista Rivarola Matto la publica en su editorial, NAPA, en la colección "Libro paraguayo del mes". Josefina Pla saluda la novela como la primera de carácter urbano publicada en Paraguay[741], lo que si bien no es absolutamente cierto porque la primera localizada plenamente en Asunción es *La quema de Judas*, bastante anterior, sí que es la primera que describe la ciudad y que refleja con fidelidad el ambiente urbano y la complejidad de los problemas psicológicos del hombre, así como las grandes posibilidades de degradación que ofrece ese espacio urbano. Así, Mario Halley Mora elimina en sus obras el espacio rural que se había convertido en un tópico de la literatura paraguaya, sobre todo en el tratamiento del tema del sufrimiento del campesino, para ofrecer un Paraguay distinto hasta entonces y más conforme a la realidad

---

[739] Lucía SCOSCERIA DE CAÑELLAS: "Prólogo" a *Para contar en días de lluvia*, Encarnación, s.e., 1996, p. 7.

[740] Josefina PLA: "La narrativa en el Paraguay de 1900 a la fecha". Madrid, *CHa*, n. 231 (marzo 1969), pp. 641-654.

[741] Josefina PLA: "Panorama cultural en 1981". En Asunción, *Estudios paraguayos*, vol. X., nº 1 (junio 1982), pp. 245-250.

nacional, donde Asunción es el centro de toda la actividad pública y colectiva.

En este sentido, el autor suele incluir lugares característicos de Asunción. En *Los hombres de Celina* aparecen lugares como la explanada de la Catedral, la Bahía, y edificios como el Hotel Guaraní; vehículos de motor que suelen circular por las calles asunceñas como el Mercedes Benz y la Honda de 75; o marcas como el jabón Reuter. Su lenguaje se impregna de palabras y sintaxis de la vida actual, especialmente de términos en idiomas extranjeros como *shock*. Aparecen personajes mundialmente famosos como el príncipe Rainiero y Grace Kelly o Charlton Heston interpretando a Moisés en *Los diez mandamientos* de Cecil B. De Mille. La novela fue recibida con éxito, lo que prueba las cuatro ediciones que lleva hasta hoy en día.

Guido Rodríguez Alcalá estima que la obra tiene importancia por tres razones: 1) como crítica y justificación del Paraguay moderno; 2) como relato de los infortunios del trepador social; y 3) como valoración de la educación en el Paraguay de hoy"[742]. El protagonista, el joven campesino Carlos Salcedo, decide emigrar de su pueblo a Asunción, con un simple título de bachiller; al lugar donde puede progresar. Entre las taras familiares que le afectan se encuentra el resentimiento por no haber recibido el suficiente afecto de su madre. No acepta la rutina que la vida le impone, la que imponen su padre y sus hermanos en el pueblo. Pero en Asunción la vida no es fácil y tampoco se adapta a la vida que la capital le ofrece. La suerte comienza a cambiarle cuando cae gravemente enfermo y

[742]Guido RODRÍGUEZ ALCALÁ: Crítica de *Los hombres de Celina*. Asunción, Suplemento Cultural de *ABC Color* (17-5-1981), p. 7.

es auxiliado por una pareja de desconocidos afortunadamente para él: Celina y su primo. Aquélla es una prostituta que a pesar de su dudosa profesión tiene alma maternal, por lo que adoptará el papel de madre de Salcedo, ya que lo mantendrá, le posibilitará el ascenso social al convertirse en doctor en economía, y le presentará a personajes influyentes Entre ellos se encuentra Baltasar Valenzuela, un rico usurero que perdió a su hijo al quedar éste minusválido a causa de un accidente, quien recibirá a Salcedo como si fuese su hijo. En ese momento, el protagonista encuentra que ya tiene padre y madre real, aunque no sean los naturales. Así, su complejo de Edipo insatisfecho en su ambiente familiar rural y su ambición social quedan satisfechas, pero no las económicas, por lo que asesinará al joven Valenzuela, a quien le habían encomendado la custodia a cambio de heredar su fortuna después de su muerte. Esta razón provoca que Celina le repudie; y ella se ahorca por concebido un ser tan avariciioso y porque se derrumba su sentimiento maternal. Después de su muerte, Salcedo enloquece porque se derrumba su sentimiento edípico.

Pero lo que más destaca del argumento es que se estructura conforme a la *novela de aprendizaje*, el *Bildungsroman* alemán representado por el *Wilhelm Meister* de Goethe –hecho que advierte Guido Rodríguez Alcalá–. A este planteamiento de la estructura creemos que Halley Mora añade ingredientes de la *novela picaresca*, del *Lazarillo de Tormes* o el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán: la narración en primera persona por un protagonista que va venciendo las dificultades hasta lograr el ascenso social deseado aun a costa de la pérdida de su honra. Sin embargo, el aprendizaje del protagonista no se

fundamenta en el desarrollo potencial de sus propias cualidades humanas: Salcedo sigue los dictados que le vienen impuestos desde el exterior. El objetivo no es sólo el de convertirse en un ciudadano del mundo con una holgada posición económica, sino también el de pasar a algo más concreto: obtener el título de doctor y convertirse en un experto en actividades más particulares y no tan universales; en tener una norma de conducta propia de la sociabilidad urbana, aunque ello no implique tener ética:

> Leí la lista y no dejé de darle cierta razón a aquel obscuro pedagogo, porque contemplaba la solución de situaciones en las que el que no está preparado hace el papel de bobo o de inútil, o de ambos a la vez. En concreto la lista decía que: 1) aprender a nadar; 2) aprender truco; 3) aprender a manejar un arma de fuego; 4) aprender a bailar; 5) aprender a aguantar la bebida más fuerte, entre paréntesis "muy útil en la campaña"; 6) aprender a montar a caballo y 7) aprender a manejar un automóvil.[743]

El protagonista responde con verdadero sentido del humor a este aprendizaje, y lo siente como algo ridículo que demuestra la vulgaridad de las altas costumbres sociales. Como ejemplo, ésta es la respuesta que da a su aprendizaje de la natación:

> De modo que la cosa empezaba con las lecciones de natación que me iba a proporcionar Sócrates. Miré su corpachón redondo y pesado y me pregunté con cierta aprensión si mi profesor sabría nadar. Sabía. Pero como profesor de natación no resultaba muy académico, pues todo su sistema consistía en llevarme al río, en un lugar donde había barranca a pique, pegarme un empujón hacia las aguas profundas, contemplar sonriendo malignamente mis desesperados pateos y sacarme medio muerto y con diez litros de pestilente agua que había tragado en la barriga. A la cuarta tentativa de homicidio, milagrosamente,

[743] Mario HALLEY MORA: *Los hombres de Celina*. Asunción, Editorial Comuneros (4ª edición), 1990, p. 143. Primera edición en NAPA en 1981.

> jubilosamente, logré flotar. Y a partir de allí todo fue fácil. Aprendí a nadar. Ya podía alguna futura dama millonaria de mi relación invitarme a su mansión con piscina de azulejos y aguas templadas, ya no estaría condenado al papelón de confesar que no sabía nadar, o de meterme torpemente en la zona reservada a los párvulos de la piscina. Así era como funcionaba la mente de Celina, cuando se empeñaba que ninguna situación tomara desprevenido a su precioso hijo adoptivo.[744]

La novela comienza con una situación dramática: la salida del pueblo de Salcedo no produce ninguna pena a su padre. Continúa con el padecimiento del protagonista en clave de humor, desgracia que acentúa el descalabro de su ascenso y caída final. Y en el desenlace, Salcedo, cuando logra convertirse en doctor y adquirir el suficiente prestigio social no conquista el honor –tema recurrente de la actual neopicaresca urbana-, sino que despierta la ambición, sus instintos más infrahumanos, y llega a consumar el asesinato. En la ciudad todo se mide por el dinero que se aparenta poseer. Por tanto, el aprendizaje en la ciudad no conlleva para el protagonista una situación de enriquecimiento moral, sino todo lo contrario: la degradación absoluta provocada por la envidia y el ansia de riqueza que se consuma en locura. El final es dramático, como el principio; un círculo cerrado que rodea la vida del protagonista y que lo devuelve a la insignificancia con la locura. Mario Halley Mora adopta así la idea *rousseauniana* de que el hombre es bueno por naturaleza, pero la sociedad lo pervierte, y especifica que el ambiente ciudadano es el medio ideal para alcanzar esta perversión.

---

[744] *Íbid.*, pp. 143-144.

Otro aspecto de la novela es la crítica social. En la narración flota la idea de que los cambios aceleran el proceso de degradación del hombre. Enlazada con la última idea del párrafo anterior, la ciudad no es un lugar de palacios solamente, sino un ente donde se mezclan nobles y mendigos. Así, Asunción es un mundo de *buscones* quevedescos, donde vale más para abrirse paso la astucia del pícaro que la iniciativa humana y noble del individuo. Halley Mora denuncia de esta forma la manera de progresar en Paraguay, porque en realidad Salcedo no puede hacerlo de otro modo al de la novela. Sus encuentros con la ciudad y con los seres que la habitan no son placenteros, y encuentra la ayuda de dos personas con una profesión *a priori* despreciable –aunque en el transcurso de la novela demuestren una honradez moral probada-, una prostituta y un usurero, con lo que los personajes convierten a la novela en una alegoría de la manera de progresar en Paraguay. Por las calles de Asunción deambulan personajes grotescos: empleadillos, homosexuales, extranjeros sin rumbo; ello acentúa el aspecto más amargo y pesimista de la novela. La crítica cubre también cualquier aspecto de la vida actual con un sentido universal, como el hecho de desaprovechar humanamente los cambios que ofrece la técnica moderna:

> Con la luz eléctrica y la televisión, la gente se informó más, pero se encerró más en sí misma. No floreció el coraje para salir a conocer ese mundo extraño y poderoso, sino la rutina tuvo un nuevo atractivo porque ahora consistía en tener un buen sillón y mirar aquel mundo a través de la milagrosa ventana azul, en medio del solemne silencio con el que el televisor hace sentir la prioridad absoluta de su reinado. Cambiaron algunas cosas, como que las chicas tuvieron de pronto mayor coraje para lucir pantalones ajustados en los bailes sociales y trajes de baño más audaces en el arroyo, ante

> la tolerante mirada de los viejos, porque todo estaba justificado por el televisor. Cambió, pero no evolucionó, porque no incentivó voluntades, sino las enajenó.[745]

El narrador añora la antigua Asunción llena de casas viejas, donde todo el mundo se conocía, y no la actual donde crecen los grandes edificios y el vecindario ha dejado de ser cálido. Los personajes que moran en la ciudad son variopintos y completan el espectro social que en ella existe: entre ellos hay mendigos, prostitutas, abogados, médicos, financieros, empresarios, pobres, etc. La distinta gama de personajes es una de las novedades temáticas de la obra. También son variadas las situaciones en las que actúan de modo teatral –la influencia de las técnicas dramáticas del teatro de Mario Halley Mora en sus novelas es una de sus características de estilo–. La relación del autor con los distintos tipos ciudadanos se caracteriza por la ausencia de maniqueísmo, excepto en los momentos en que condena una actitud poco ética, y por la falta de preferencia por una clase social u otra. Le interesa subrayar el comportamiento individual, y el expresionismo estilístico con un lenguaje figurado y las supresiones de la transición entre un capítulo y otro; lo que convierte a cada uno de ellos en un microcosmos autónomo entre un macrocosmos gigante que es la obra íntegra, como la ciudad se constituye en un microcosmos de lo universal.

Sin embargo, la crítica social de la obra no es apología de una conducta concreta; ni el autor plantea solución alguna a las condiciones de vida. Halley Mora en *Los hombres de Celina* trata de describir de la forma más hiperbólica posible el

---

[745] *Íbid.*, p. 25.

defecto principal extendido entre los hombres de Asunción: el "todo medio es válido con el fin de progresar"; la idea maquiavélica que se extiende en la sociedad actual de que el fin justifica los medios. Pero el conformismo de la solución final demuestra el escepticismo del autor ante los cambios de mentalidad en la sociedad: la locura del protagonista y el suicidio de Celina no son más que las muestras de las soluciones que ofrece el autor como formas de solución de problemas individuales que pasan inadvertidos para el resto de la sociedad. El hombre solamente se libra de la negatividad con la muerte. Salcedo es un "rebelde sin causa", pero corrupto antes de poder corromper, porque el proceso de perversión del hombre es producto del exceso de ambición.

Por otra parte, la relación materno-filial entre Celina y Salcedo es un ejemplo de lo grotesco en la narración, como el horror de algunas situaciones, especialmente el estado físico de algunos personajes como el hijo de Sócrates. La virtud de Celina contrasta con su propio aspecto exterior, con sus absurdas costumbres y con su ambiente, pero su alma permanece en absoluta bondad. Así, el autor ablanda la dureza de su discurso y lo vulgariza -con el sentido de enseñanza moral al lector- utilizando el tópico populista de que la belleza está en el corazón del hombre y no en su aspecto externo. La relación de Celina y Salcedo es edípica; de maternidad sin parto y de amor sin sexo, como señala Josefina Pla[746]. Celina es un ejemplo de vocación maternal, de la que destaca su capacidad de sacrificio por el bien de su "hijo" adoptado. Salcedo no comprende en un principio la pasión maternal de Celina, que

solamente se rompe cuando el joven se convierte en un ser malvado. A partir de este momento el narrador-protagonista cuenta su propia autodestrucción, lo que lo convierte en un símbolo del hombre actual. Así, la integridad moral de Celina, una marginada con el alma pura, queda por encima de la supuesta honorabilidad de todo un doctor como Salcedo. La ambición económica y de ascenso social del protagonista es la causa de su destrucción y de la pérdida de sus valores humanos.

La relación entre Celina y Salcedo distribuye la acción de la novela en dos planos de argumento paralelos, donde ambos protagonistas dan significado de forma independiente al valor del sentido social de la obra. En el discurso de Salcedo aparece el diálogo mental referido entre el Ego y la conciencia, del Yo desdoblado, del enfrentamiento entre el bien y el mal en la conciencia del individuo. La calidad de los diálogos de la obra procede de la capacidad de Halley Mora como autor de teatro. En ellos se mezcla la crueldad y la piedad, lo sarcástico y lo dramático, y lo ambición con el sacrificio, siempre dentro de un marco de intercambio directo de palabras, sin incursión alguna del narrador, e incluso con breves acotaciones, lo que da sentido de teatralidad a la novela, como se observa en los siguientes párrafos en que conversan Celina y Salcedo:

> -¿Recuerdas tu dolor cuando no pudiste impedir que aquellos caballos fueran al matadero?
>
> -Lo recuerdo.
>
> -Lloraste.
>
> -Claro que lloré.
>
> -¿Por qué cambiaste?

---

[746] Josefina PLA: Prólogo a la 3ª edición de la obra, reproducido en la 4ª, pp. 7-13.

-Yo no cambié. Me cambiaron el mundo en que creía que iba a vivir.

-Palabras. Yo diría que aquel niño que puso luto en su corazón porque los pobres eran sacrificados, crecería para luchar porque en el mundo no existiera hedor.

-Estoy en eso.

-Mentira. Acabas de decir que todo lo que estudias y todo lo que aprendes no es para evitar que existan hedores, sino para ubicarte donde no los huelas. En algún último piso, por ejemplo. Has cambiado.

-No. Me han cambiado.[747]

Como se observa, los diálogos reducen la literariedad del texto. En ellos domina la voluntad testimonial del autor, quien siempre trata de realizar una crítica ideologizada del mundo actual en la que siempre se observa en el fondo una actitud conservadora frente a los cambios del mundo actual. Halley Mora opone a la visión negativa del mundo urbano actual su pensamiento defensor de una moral inspirada en el catolicismo, con un claro enfrentamiento entre el bien y el mal a pesar de la ausencia de maniqueísmo en los personajes, como ideología dominante del discurso. Propone que es necesario que el hombre cambie, pero no que progrese ideológicamente, sino que retroceda a una moral más primitiva y despojada de ambiciones. La ética conservadora se acaba imponiendo en el discurso. Así, las novelas de Halley Mora se aproximan ideológicamente a las conclusiones morales del folletín, también por su afán de didactismo, género en el que una de sus características es el maniqueísmo, la distinción tajante entre la bondad y la maldad, en el tratamiento de los personajes y del tema[748]. En cierta

[747] *Op. cit.*, p. 137.

[748] Como recoge Leonardo Romero Tobar, el autor de folletín presenta una concepción dualista de la realidad: un personaje es el estandarte de la bondad absoluta, y es víctima de un enemigo traidor y portador de todos los vicios. En *La novela popular española del siglo XIX*, Barcelona, Fundación Juan March / Ariel, 1976 (Colección Monografías).

medida, presentan cierta semejanza técnica con las novelas del español de posguerra Darío Fernández Flórez, especialmente con *Lola. espejo oscuro* (1950), obra que se inserta en una corriente medio picaresca, medio folletinesca.

La influencia del folletín se observa también en el estilo y en las técnicas narrativas de la obra. La prosa es ágil –con prodigalidad de sustantivos y verbos– y la estructura lineal, porque Mario Halley Mora concibe la lectura como un puente entre un autor y un lector atraídos por simpatía mutua. De ahí que prefiera un lenguaje sencillo, hasta incluso automutilarse los cultismos y el estilo. No deja escapar el vuelo de la imaginación para evitar cualquier tentación de erudición, aunque la novela tiene un gran valor literario a pesar de que algunos fragmentos, especialmente melodramáticos, la acerquen a la novela popular, en especial a la de argumentos *rosas* románticos-sentimentales. Halley Mora utiliza la primera persona con sobriedad y no hay digresiones del fluido relato principal en esta novela urbana de técnica picaresca, lo que diferencia a sus novelas del folletín tradicional. No obstante, aun sin prodigarse los *excursos* en la narración, se resalta la valoración moral de los actos de los personajes por medio de algún inciso valorativo del narrador. No se encuentran las digresiones de historias ajenas al curso de la acción principal que prolongan la tensión narrativa, como en el folletín, pero con frecuencia Halley Mora inserta opiniones morales, a veces con un tono irónico, con una finalidad moral ciertamente conservadora, y que retrasan el desenlace de las secuencias de la novela.

Los hombres de Celina es, sin duda, la novela con la que Mario Halley Mora consigue demostrar su madurez como narrador, y que abre la puerta en Paraguay al subgénero de la novela de costumbres urbana moderna que continúa la labor iniciada con *La quema de Judas*.

Memoria adentro.

La tercera novela de Mario Halley Mora es *Memoria adentro*[749], publicada en 1989. El éxito de *Los hombres de Celina* hizo que el autor declarara que no volvería a publicar una novela que no superase la calidad de la editada en 1981. Y *Memoria adentro*, aunque su argumento no supere en espontaneidad al de *Los hombres de Celina*, es una novela estimable en el panorama de la narrativa paraguaya contemporánea. Con ella Mario Halley Mora continúa su género de novela urbana, en la que un personaje dominado por la incapacidad se ve envuelto en las tramas del hostil y degradado ambiente asunceño. Esta novela tiene más consistencia argumental que las anteriores, aunque pierda frescura por la acumulación de situaciones.

Memoria adentro narra la historia de un joven, Erasmo Arzamendia, que se ve envuelto en la trama de un asesinato ideado por la anciana Natalia Valois. A partir de este breve argumento, Mario Halley Mora retrata el desarrollo de la vida asunceña desde los años treinta hasta la época actual. Por ello, es la evolución de Asunción durante estos años la verdadera protagonista de la novela: la ciudad ocupa el primer plano y el autor trata de mostrar el drama humano que surge de las dificultades de la vida urbana de los últimos años.

---

[749]Mario HALLEY MORA: *Memoria adentro*. Asunción, Distripar Editores, 1989.

La novela destaca por su sencillez estilística. El drama y la comedia -la tragicomedia de la vida- se mezclan para ofrecer un estudio del corazón del hombre medio de la ciudad. La psicología de los personajes de ficción es una simbiosis de sus reflexiones y de sus hechos. De esta forma, la polifonía se convierte en el medio que el autor utiliza para trazar un panorama de la vida asunceña en perspectiva.

Memoria adentro comienza con una justificación del protagonista. En ella emplea el recurso de la dedicatoria inicial de la novela picaresca, que tanta influencia argumental y estructural tiene en la obra del autor, como hemos comprobado al analizar su anterior novela. Los personajes a veces son pícaros urbanos modernos. Erasmo Arzamendia justifica con su versión –el resto de la novela– la causa de unos acontecimientos que le costaron prisión, ocurridos hace quince años, garantizando la veracidad de lo esencial de la historia. De esta manera, la novela se abre en forma retrospectiva para narrarnos desde el futuro la historia presente: los acontecimientos suceden entre 1987 y 1989 y el narrador firma el manuscrito en octubre del 2004. En el testimonio inicial del narrador se advierte que el paso del tiempo permite descubrir una visión fútil de la vida del hombre común, y en concreto del joven sin rumbo en la vida. Así, estamos ante el testimonio de un hombre medio con las grandes dudas del mundo actual –el personaje más común de las obras de Mario Halley Mora–, cuando en su vida interfieren sucesos que rompen la monotonía del discurrir de su existencia; acontecimientos que lo superan hasta hacerle caer en la destrucción. Es, por tanto, otro argumento propio de las novelas del autor: la historia de la

autodestrucción de un hombre común asunceño por la acción de las personas y del ambiente que le rodean.

El argumento comienza a descubrir desde el principio que el joven es consciente de que su vida es mediocre. Incapaz de obtener trabajo y de encontrar formas de distracción, vive solamente para divertirse con los amigos. Su mundo se ve transgredido cuando su tío le ofrece un trabajo que consiste en acudir a casa de una anciana, quien le encomienda una misión bien pagada: la de asesinar a un prestigioso doctor en derecho al que acusa de haber sido el causante de la muerte de su esposo durante la revolución paraguaya del 47. Finalmente, el protagonista asesina a la anciana y acaba en prisión. Como en *Los hombres de Celina* el asesinato se convierte en la solución que se propone para la resolución de un problema.

La novela es un retrato irónico del destino al que ha llegado la gente de la ciudad de Asunción en el discurrir de este siglo. Hay una disposición de los personajes en dos grupos: los ancianos y adultos, y los jóvenes. Ambos parece que forman dos mundos enfrentados, donde la incomprensión está presente y los problemas generacionales tienen relación directa con las formas de vida, costumbres y posibilidades laborales. Así, Halley Mora cuestiona determinados hábitos juveniles: la afición a la velocidad, la irresponsabilidad en el trabajo, el desprecio a la otredad y a lo diferente, el exhibicionismo, el matonismo de muchos de ellos, sus despilfarros y el que los padres los mantengan económicamente. La crueldad de estos jóvenes la subraya Halley Mora en la situación en que el joven Rafael Gavilán va a prisión porque atropella con su BMW a una anciana que antes había emborrachado su amigo Erasmo. En el

mensaje de la obra, el autor caracteriza a la generación de los años ochenta por la violencia de sus actos -que los jóvenes recogen de los medios de comunicación visual especialmente- y el desprecio a los valores y a la vida humana. Sin embargo esta crítica no responde a una moralidad preconcebida, sino al propio desarrollo del discurso, donde los jóvenes se encuentran más cerca del mundo de la delincuencia que de la vida del trabajo honrado, entre otros motivos porque el trabajo es escaso en la sociedad. El protagonista es un bachiller que no puede ingresar en la universidad porque no aprueba los exámenes de ingreso. Al fracasar, inicia una vida errática, donde el aburrimiento y el desempleo le conducen al tedio de lo cotidiano. Solamente disfruta cuando vive de noche junto a un grupo de amigos que representan cada uno un modo de vivir juvenil distinto, con lo que el autor traza una tipología de los jóvenes de Asunción. El resto de jóvenes tiene unas actitudes provocadas por defectos de la educación que han recibido de los padres y familiares, así como del ambiente en el que se desenvuelven. Así, el determinismo de la herencia familiar y del ambiente es la causa de la evolución del comportamiento de la juventud. Si a esta característica le añadimos que el autor incluye aspectos sórdidos, descubrimos que estamos ante una novela marcada por un alto grado de naturalismo. Mario Halley Mora, por tanto, es un creador de novelas de tesis: la acción pretende ilustrar unas ideas.

El protagonista, Erasmo, es un joven de procedencia humilde, despreocupado en ganarse la vida trabajando y fracasado en los estudios, que adquiere conciencia del bien y del mal a medida que se enfrenta a su cruel "trabajo". Erasmo

rompe su diploma de bachiller como respuesta a la inutilidad de los estudios que ha realizado y a su imposibilidad de ingresar en la universidad. Los amigos representan también otros estereotipos de jóvenes actuales: Rafael es el "hijo de papá" que tiene un automóvil BMW y estudia Derecho; Sergio es un bohemio frustrado, que intenta ser pintor sin crear un sólo cuadro; Sandoval es un homosexual que muere de sida al final[750], que tiene complejos problemas de identidad personal y que vive sólo en una casa que le alquila su padre; y René es un mennonita emancipado, que huye del Chaco para refugiarse en Asunción del férreo orden social de la religión a que pertenece, y que tiene un taller mecánico de automóviles donde realiza una labor excelente, aunque un vividor nocturno. Es perceptible, por tanto, el influjo de psicoanálisis en el tratamiento de los personajes, en los que se distingue perfectamente el preconsciente, el consciente y el inconsciente.

El problema psicoanalítico del complejo de Edipo del protagonista es recurrente en las novelas de Mario Halley Mora. En *Memoria adentro*, presenta este paralelismo con Salcedo, subordinado siempre a su madre, de quien depende sentimentalmente. Esta mujer es un personaje que suele vivir en un mundo de fantasía y no en la realidad, lo que se demuestra sobre todo cuando cree ver a su hija en televisión ocupando un lugar entre la corte del rey de Suecia, pero en realidad la muchacha ya está muerta sin que ella lo sepa porque su hijo le informó que había huido sin decirlo. Con esta situación el

[750]Para el autor el sida es una plaga fruto de la perversión del hombre actual, representada por el homosexual, persona que considera fruto de la deformación genética, como se observa en el capítulo XV, en la carta póstuma

autor lanza el mensaje de la deficiencia de la educación que han recibido los jóvenes por unos padres que viven en la fantasía y que son incapaces de enseñar a los hijos qué es la vida real. Por otra parte, el autor manifiesta abiertamente su machismo y su conservadurismo cuando alude estar en contra de las feministas extremistas, y afirma que en el fondo todas las mujeres desean tener un hombre para llorar en su pecho. Así, la mujer ocupa el papel de subordinación al hombre en todos los casos, tal como ocurre en la realidad paraguaya, a pesar del poder de decisión que puede llegar a tener dentro del ámbito familiar que tanto caracteriza al matriarcado paraguayo.

Su hermana Lucía se dedica a la prostitución y sueña en convertirse en modelo importante, pero acaba muriendo a manos de sus proxenetas. Sus padres están enfermos, y su matrimonio les sumió en la frustración. La madre procedía de una familia importante pero él, que la consiguió con engaños, es un ser fracasado. Todos están condenados a la mediocridad y a los efectos de la frustración, y ven imposible salir de ella por su incapacidad y por no poder conseguir que sus sueños se hagan realidad.

Las generaciones se enfrentan en la obra: los viejos se encuentran lejos de las formas de vida y de pensamiento de los jóvenes y además no han sabido transmitirles sus experiencias debidamente. Pero también los jóvenes son culpables del alejamiento y de su falta de integración social porque no muestran ningún interés en ellos. Toribio se enfrenta con su ahijado Erasmo y en las conversaciones de ambos se advierte la diferente visión del mundo que tienen ambas generaciones. El

---

de Sandoval. El masculinismo se revela en la obra por el desprecio al feminismo y a la homosexualidad.

personaje de Natalia, la anciana que le encarga el asesinato al protagonista, es un germen de maldad: su amargura le lleva a inducir al joven para que cometa el injusto asesinato. Pero Erasmo toma conciencia de la situación y decide matarla aunque destruya su vida, porque descubre el bien y por ello ha de destruir el mal personificado en la figura de Natalia –dentro de la concepción maniquea de la ética de los personajes de las novelas de Halley Mora–, hecho que se observa en las reflexiones del protagonista:

> Pero también llegué a la conclusión de que su vida era mi cataclismo personal, mi infierno y mi condena a la mediocridad y a la existencia descolorida, castigo a mi cobardía de no haberme atrevido dar razón a la locura, sin atreverme a la valentía del héroe enceguecido que comprende, acepta que la sinrazón de una demente era la razón de mi vida.[751]

Sin embargo, lo que critica el autor sobre todo es que la vida asunceña se haya convertido en una pelea por el dinero y los bienes materiales. Los personajes sólo tienen este objetivo en la vida y sus actos irán encaminados a la obtención de dinero con el que satisfacer sus deseos materiales e inmateriales. Y el mundo materialista no conduce más que al exterminio de la humanidad de los hombres porque los cosifica.

En los párrafos de *Memoria adentro* se inserta el monólogo interior proustiano en mitad del discurso del narrador testigo y actor de los acontecimientos. El pensamiento íntimo del protagonista se entrelaza con la narración subjetiva del personaje, quien somete el discurso a su manipulación. La reproducción de los pensamientos se realiza en el curso de la

---

[751] *Op. cit.*, p. 129.

narración, donde a veces se disponen de forma automática. El discurso en primera persona aporta la visión del mundo de Erasmo, pero además intenta ofrecer una visión dramática de sus circunstancias personales, a veces sosegada por la ironía que refleja el narrador en el discurso. Y es el manejo de la gradación del dramatismo lo que da valor a la novela de Halley Mora.

La descripción del espacio novelesco de Asunción es una transposición de lo real, donde se yuxtaponen los lugares adecuados de la acción. Se produce así una simbiosis entre el espacio y los personajes hasta el punto de que Asunción llega a oprimirlos porque la ciudad es un cúmulo de gentes de diversa condición y escrúpulos. Sin embargo, cabe una recuperación de los valores que la distinguen, alabados por el autor, como es el caso del folklore musical o de su literatura. El realismo impregna la narración, a pesar de las figuraciones oníricas de Erasmo que desvelan sus inquietudes y deseos, y en el ambiente real confluye la inadaptación social de los personajes. Asunción se convierte en un laberinto en el que los personajes no saben tomar la dirección adecuada para salir de la mediocridad que representa y la descripción a veces tiene rasgos naturalistas[752]. El autor parte del localismo para extender verdades universales sobre la condición humana, pero además su universalismo se traduce en el encuentro de la mentalidad paraguaya con la sociedad de consumo actual, e incluso con enfermedades universalmente extendidas en el mundo actual como el sida, y otros aspectos como el cine, haciendo

[752]Los rasgos naturalistas se observan sobre todo en la recreación en las escenas violentas y en lo desagradable, en el determinismo familiar y genético de los personajes y en el realismo crudo de las descripciones.

referencias al asesinato de Sharon Tate después de haber protagonizado *El baile de los vampiros*, película que el protagonista utiliza para comparar la escena del baile con la anciana Natalia como imagen de ejemplo de lo grotesco de los personajes. Una afirmación universal importante es la reivindicación del silencio que el narrador realiza al final del capítulo quince, frente a la era del ruido en que vivimos, porque hoy en día "el recogimiento es una leyenda y la meditación un lujo" (p. 166).

Mario Halley Mora critica la tecnificación creciente en oposición a la pérdida progresiva de valores humanos. Los jóvenes están sometidos a la dependencia de lo tecnológico, mientras que han perdido en humanidad a la vez que la televisión ejerce una influencia negativa en todas las personas al evadirlas de la realidad y porque influye en que los jóvenes aprendan cómo ejecutar la violencia que va generándose en su interior. También critica los aparatos electrónicos fabricados en el este asiático y que se venden en los bazares de la calle Colón, esquina de Palma, de Asunción, porque despiertan los deseos consumistas y la avaricia, y vacía las almas de los marginados por la Era Electrónica, como señala el autor, al no poder poseer los símbolos de la época. El progreso de Asunción, para Halley Mora, se ha llevado consigo la humanidad y los mismos viejos se han visto envueltos en la vorágine del progreso. De esta forma, el autor defiende un humanismo de raíces cristianas, pero tampoco revela que cualquier tiempo pasado haya sido mejor, porque la historia paraguaya que han vivido los personajes adultos está llena de violencia y de guerras. Mario Halley Mora aprovecha esta idea subyacente en su

discurso para introducir su valoración de la historia por medio de las opiniones de sus personajes; el conjunto de historias particulares ha conformado la colectiva paraguaya y lo vivido de forma subjetiva tiene tanta importancia como los grandes acontecimientos que se produjeron. De la siguiente forma el personaje de don Toribio explica al joven Erasmo los acontecimientos que vivió antes de la revolución del 47 en la que hay una adaptación del lenguaje al registro oral, fenómeno que presente en todo el texto de la novela:

> La guerra en Europa terminaba, pero estaba racionado todo. Una dama que se acostaba con medio gabinete del Ejecutivo conseguía cupos y yo la financiaba y entre Ministro y Ministro se acostaba conmigo. El pobre Mariscal Estigarribia, qué macho, hijo, se había matado tratando de llegar a San Bernardino volando en una pandorga. Y mandaba el General Morínigo, un avá[753] de tomo y lomo que no quería saber nada de los políticos, y lo dejaban tranquilo porque había echado a todos los alemanes y hasta le declaró la guerra a Alemania. Pero la guerra terminó y le dejaron (sic) que bueno General, ganó la guerra la Democracia de modo que ponga también la Democracia en su país, que está de moda. Entonces el General dijo que vengan todos los políticos y que Dios proteja a nuestra Patria. Así empezó la Época de la Libertad. Justamente por esa época la vi con su marido.[754]

A partir de este discurso, el autor introduce algunas críticas a la situación del país. Cita que en Asunción está la biblioteca más ruidosa del mundo, que tomar partido político en Paraguay significa apostar entre la vida y la muerte, a la falta de preparación de los políticos del pasado para "importar" las formas de la democracia, y que el idealismo conduce a situaciones personales complejas, de lo que se deduce que del idealismo en la lucha de muchos se beneficiaron otros

---

[753] *Campesino* en guaraní. La nota es nuestra.

que habían permanecido al margen de todo conflicto. Halley Mora aprovecha situaciones de la novela para aproximarse al mundo de los autores literarios. En ocasiones, el autor contempla las tertulias que mantienen autores citados con sus nombres reales como Rivarola Matto, Rauskin, Villagra Marsal, José María Gómez Sanjurjo, etc.; en otras, criticando con ironía el sentido de acto social que existe en la literatura paraguaya actual, como se observa en este párrafo:

> Caminé hasta el local de El Lector, donde se lanzaba el nuevo libro de una poetisa. En ese momento, un conocido escritor estaba presentando el volumen, con esa voz metálica y arzobispal que tanto envidiaba. La autora ponía cara de modestia y probablemente lo que estaba diciendo el presentador era más importante que todo el contenido del libro. Suele suceder, porque se supone que un presentador de renombre es como una topadora que va abriendo camino al éxito, o por lo menos a las ventas, del libro en cuestión, sin contar, claro, con el sesudo prólogo, que suelen ser obras maestras de la literatura de compromiso. Social, se entiende.[755]

Memoria adentro sigue demostrando que Mario Halley Mora se inspira en temas comunes de la vida cotidiana paraguaya, y que aunque introduzca personajes esperpénticos con rasgos psicológicos exagerados, se somete a un lenguaje sencillo a la hora de indagar en las profundidades del pensamiento del hombre corriente. Temas y lenguaje sencillos hacen que Mario Halley Mora sea uno de los autores paraguayos que reproduce con fidelidad el ambiente de Asunción y los problemas de los seres que la pueblan, aunque los argumentos puedan llegar a parecer irreales, porque de hecho son parte de la ficción novelesca inspirada en la realidad, para así poder llegar a un espectro

[754] *Op. cit*. p. 25.
[755] *Íbid*., p. 35.

de público más amplio. Por citar un ejemplo, para el narrador la Plaza Uruguaya de Asunción es "una salamanca social donde buscadores, busconas y los que buscan nada más que sentarse al sol se mezclan" (p. 106) y el paseo del protagonista por el microcentro de Asunción sirve para que se realice una descripción exhaustiva, aunque sea subjetiva, del desarrollo desigual al que está llegando la ciudad. Incluso el autor emplea un lenguaje lleno de palabras del registro coloquial como *chapalear* y *cháchara* y términos del Río de la Plata como *patotero*.

Pero hay un aspecto brillante en la obra: la inclusión en dos ocasiones de monólogos de metaficción del narrador-protagonista. Son monólogos proustianos, como se dice en el primero de ellos, en los que el autor resume su teoría de la escritura, la dificultad de resumir el sentido de la creación de ficción y la consideración de un escrito como obra literaria. En el primer monólogo aparece citado el mismo autor y su silenciamiento en el mundo literario paraguayo social, representado por las tertulias del Pen Club. Pero el narrador reflexiona también sobre el concepto de ficción y el de vida real, y su poética de novelización de los sentimientos humanos profundos y corrientes, que resume perfectamente en las siguientes líneas:

> Es fácil imaginar una novela, pero es difícil hacer novela de vidas. Hacer ficción del material de carne y hueso y alma y ambición, gloria, fracaso, frustración y crimen.[756]

En el segundo monólogo, el que figura a comienzo del capítulo catorce, el narrador de la supuesta crónica novelada

[756] *Íbid.*, p. 124.

se da cuenta de que se va quedando sin personajes, "el mayor disparate que puede cometer un novelista" según él, repasando y poniendo en orden la situación de la novela, antes de enfrentarse al desenlace definitivo. Ese punto y seguido de la narración representa el momento en que se destaca el margen a partir del que va a aparecer el personaje que el protagonista ha de asesinar. Así, el autor se acerca con estos monólogos a la metaficción; a la explotación del proceso de creación de la novela por medio de su personaje narrador.

Memoria adentro representa la elevación de Mario Halley Mora a un primer plano de importancia en la novela paraguaya actual. Con ella confirma que es un observador de la realidad del país, pasada y presente, un crítico de la irracionalidad e inhumanidad presente en la vida urbana de Asunción, que trata de hilvanar una historia sencilla de ficción en el medio urbano de Asunción para poder llegar a un público amplio y de nivel cultural medio. Halley Mora reclama en la práctica literaria una novela paraguaya de sencillez argumental y estructural. Pero esa sencillez ha de provenir de un argumento en el que se vean reflejadas aspiraciones y realidades tangibles para los paraguayos, y siempre teniendo en cuenta que se trata de una obra de ficción. El didactismo de la novela de tesis y la reclamación de evitar la pérdida de la sensibilidad humana sobresalen de nuevo como mensajes de una obra cuya estructura también está próxima a la del *Bildungsroman*, caracterizada por la linealidad y la construcción de un discurso en torno a acontecimientos que se unen por una relación común de causalidad, el aprendizaje del protagonista en la universidad de la vida.

Amor de invierno.

Su siguiente novela publicada es *Amor de invierno*[757], obra donde se relata el amor de dos ancianos que pretenden seguir la vida habitual de la gente corriente más joven; de ahí el empleo metafórico de "invierno". Esta novela ha tenido un gran éxito y ha sido una de las pocas que se han agotado en Paraguay hasta que en 1996 vuelve a salir su segunda edición.

Lo más destacable de la obra es su amenidad. El autor traza muy bien la diferencia entre el diálogo y el discurso del narrador omnisciente. Es la novela de Mario Halley Mora donde mejor se vislumbra la influencia de su teatro en su prosa. Los diálogos suelen ser escuetos y reproducen fotográficamente las situaciones en que se encuentran los personajes. Los fragmentos narrativos se asemejan a acotaciones teatrales o a la incursión de una voz en *off* en la representación que se dedica a hacer avanzar la acción en el tiempo. No hay descripciones, ni párrafos extensos, porque el autor pretende construir una narración dinámica, sujeta a un tiempo más o menos real como el escénico.

Mario Halley Mora vuelve a emplear con acierto el monólogo interior indirecto o monólogo narrativizado. Con ello instala en el tiempo real de lectura los pensamientos del personaje, como se observa en los siguientes párrafos:

> Se siente un poco ridículo cuando se acerca al mostrador de la confitería. ¿Cuántas masitas hay en un kilo? Deben ser muchas, pero mejor pecar por exceso que por carencia. Además, si sobraban masitas, estaban los gatos y el perro. Decide comprar un kilo de masitas.
>
> -¿Surtidas? -pregunta la vendedora.
>
> -¿Cómo dice?

-Si las quiere surtidas, un poquito de cada una.

-Sí, surtidas.

-¿Las pongo también con crema?

-¿Van bien con el té?

-Pienso que sí.

-Está bien.

Se sienta al volante. Arranca. General Santos y Pirizal. El motor de ocho cilindros en línea, su último orgullo viril, zumba con suavidad. La trompa, como la proa de un trasatlántico oscila con suavidad y se abre paso por la avenida. Aquí está, General Santos y Pirizal. Mientras busca el timbre, tiene el ojo alerta al perrazo peludo, un mosaico de razas mezcladas que estaba dormitando al otro lado del portón de hierro, que después de todo, tiene la mirada amistosa de un perro que no quiere conflictos. No encuentra timbre alguno y bate palmas.[758]

El argumento de la obra parte del encuentro en el cementerio de un anciano y una anciana que han ido a visitar las tumbas de sus familiares. Él es un viudo y ella una vieja madre soltera, que han quedado desamparados por sus descendientes, más preocupados de su promoción social y de su trabajo que de sus padres. Ello les conduce a intentar vivir una vida corriente en una sociedad que considera ridícula su postura y su apego al pasado. Sin embargo, comienzan una nueva vida como si fueran jóvenes y recuperan la ilusión que habían perdido. Por una equivocación, se les entrega una niña huérfana en el hospital y deciden adoptarla, pero ello les supone enfrentarse con la propia familia y con el orden legal establecido, porque la sociedad no comprende su comportamiento irracional e inhabitual en su orden, semejante al de otros personajes de las novelas de Halley Mora. Hay tres matrimonios

[757]Mario HALLEY MORA: *Amor de invierno*. Asunción, El Lector, 1992, 2ª edición en 1996.

que desean adoptarla pero ellos quieren educarla como si fuera su propia hija. Finalmente, uno de los hijos convence a la juez, una antigua amiga de la universidad, quien logra simular que les permitan adoptarla hasta que la anciana muere y, por tanto, el viejo reinicia la vida anterior a la experiencia que vive en la novela.

El autor reclama la dignidad del mundo de los ancianos, frente a una sociedad que los mantiene en la marginación y en el olvido. Por ello, la obra se estructura oponiendo la vida privada y los sentimientos profundos de los personajes con la mentalidad social imperante. Sin embargo, el autor no acaba de tomar partido por los actos de los protagonistas, y se limita a llamar la atención sobre los desvaríos que puede producir la incomprensión de los mayores. Hay una permanente crítica a la generalizada pérdida de sensibilidad de la sociedad, y los ancianos son sus principales víctimas.

Así, tanto Miguel como Sara, los seniles protagonistas, parecen dos seres extraídos de una comedia de Miguel Mihura, uno de los autores que más ha influido en el Mario Halley Mora dramaturgo, por su excentricidad y sus reacciones exentas de la lógica social extendida. Como en el resto de sus novelas, hay una mirada de complacencia hacia el pasado, ternura, y humor. Los gatos de Sara se llaman Lenin y Gorbachov y el perro Bush, lo que demuestra que el autor toma en la novela aspectos destinados a un público popular, al que también intenta adscribir sus obras narrativas. La crítica de las costumbres de la sociedad actual también aparece en esta novela: hay denuncia tenue de la corrupción de la juez, del sexo como único objetivo

[758] *Íbid.*, p. 17.

del amor, y del individualismo que impide la solidaridad social, sobre todo con los más débiles. Así, reclama que ellos pueden gozar del mundo aún y que son seres humanos hasta la muerte. El amor de los dos ancianos protagonistas es para el autor sinónimo de una vitalidad que el anciano conserva y de su deseo de vivir en un mundo que, en cambio, los margina constantemente. Mario Halley Mora vuelve a tratar un tema con ternura y con el ánimo didáctico de enseñar a no despreciar a los ancianos. Por otra parte, los avances tecnológicos y el materialismo de las gentes han hecho perder la sensibilidad y la humanidad a las gentes, por lo que Halley Mora reclama un renacimiento de algunas cualidades positivas de las viejas costumbres porque lo que la sociedad declara como caduco también puede tener relevancia para la comunidad.

Amor de invierno demuestra la evolución positiva que va teniendo la novelística de Mario Halley Mora. Vuelve a reproducir una de las situaciones que se pueden vivir habitualmente en la actual sociedad asunceña, la marginación de la tercera edad, nombre sobre el que ironiza, aunque el argumento sea hiperbólico e ilógico en principio, que no inverosímil, para llamar la atención del lector y *enseñar deleitando*. De esta forma, pretende contar una historia habitual que afecta a los hombres y se reproduce en la vida de muchas personas de la ciudad, motivo por el que las obras del autor, tanto las teatrales como las narrativas, tienen una gran aceptación del público.

Manuscrito alucinado (Las mujeres de Manuel).

Mario Halley Mora vuelve a publicar en 1993 una nueva novela titulada *Manuscrito alucinado (Las mujeres de Manuel)*[759], que gana el premio anual de la librería-editorial El Lector, uno de los más prestigiosos del país. El título se comprende cuando descubrimos que se trata de la disparatada historia de un demente por herencia genética que encuentra un manuscrito y se empeña en descifrar la historia de la mujer que lo ha escrito. Al final, el autor de la novela incluye una nota en la que comenta que el manuscrito de la novela -Halley Mora vuelve a utilizar este procedimiento cervantino- le fue entregado por un chico campesino que lo encontró entre los hierros retorcidos de un automóvil en el que pereció su dueño y en el que un recorte de prensa que contiene revela que el protagonista fue un pirómano que quemó a todas las mujeres que había conocido.

En cierta medida Mario Halley Mora continúa la temática de sus anteriores novelas. Los protagonistas de sus novelas, por motivos distintos, han perdido o van perdiendo a lo largo del texto cualquier noción de sensibilidad humana. Sin embargo, el de *Manuscrito alucinado (Las mujeres de Manuel)* tiene una particularidad: es un demente *a priori*, que no se transforma a lo largo de la obra. Son los personajes secundarios los que van transformándose alrededor de un personaje que mantiene su obsesión inalterable. Sin embargo, el "dato escondido" permite que el lector desconozca que es un pirómano, lo que hace que sienta compasión por su disparatada obsesión de encontrar la verdadera y trágica historia de la mujer que escribe el manuscrito que él ha encontrado, como él mismo reconoce.

---

[759]Mario HALLEY MORA: *Manuscrito alucinado (Las mujeres de Manuel)*. Asunción, Ediciones Comuneros, 1993.

El carácter disparatado del protagonista hace que la narración tenga detalles absurdos en muchas ocasiones. Las peripecias de Manuel comienzan cuando los ruidos fantasmales de la casa vecina hacen que la suya comience a inclinarse. Y cuando tiene catorce años entra en la misteriosa casa donde encuentra el manuscrito del que no se separará en toda la obra. En él se pueden leer versos que delatan el sufrimiento de la mujer que habitaba en esa casa y que lo escribió. Así, el absurdo -perceptible en las novelas anteriores del autor- es una de las principales características de la obra.

El protagonista revela sus carencias psicológicas desde el principio del texto y narra la historia de su familia. En toda la obra prodiga el humor, sobre todo en el tratamiento del protagonista. Manuel es hijo de madre abandonada y padre ausente, porque la abandonó durante el embarazo. El ambiente social tampoco le es propicio para librarse de la locura genética que padece. Pero ésta es la versión de su madre, porque el vecindario comenta que acabó enfundado en una camisa de fuerza echando espuma por la boca. Por otra parte, el resto de su familia tampoco ha sido gente muy equilibrada psicológicamente: su tío era un calavera y su abuelo un mujeriego hasta la muerte. El tono desenfadado prosigue a lo largo de la obra, favorecido porque el narrador-protagonista es un demente que narra situaciones disparatadas. El desenfado se mezcla con la truculencia de algunos fragmentos, como el de la muerte de su ascendiente castrado y asfixiado porque le metieron sus propios testículos en la boca, lo que da constancia de la brutalidad de la revolución del 47. Así, pues, el autor asume una postura determinista en la definición de su

personaje, en quien las influencias genética, del ambiente familiar y del social influyen en su carácter y en su comportamiento demencial. El mismo narrador-protagonista lo manifiesta así:

> Pero pensé seriamente que por mi salud mental, en la que no confiaba mucho por el posible antecedente de mi padre enfundado en una mañana de agosto en una camisa de fuerza, debería buscar una ocupación algo más convencional y un patrón un poco más juicioso, pero con esos remilgos no hallaría los medios para pagar cama y comida a don Anselmo.[760]

La obsesión del protagonista y las alucinaciones que le sugiere el manuscrito hacen que Manuel inicie una aventura en búsqueda de la verdadera historia de Carmen Sosa, su autora. En su camino encuentra varias mujeres que se corresponden con un tipo distinto. Después de haber perdido su virginidad al ser violado por la insatisfecha mujer del envejecido don Anselmo, revela su impotencia, la imposibilidad de lograr la satisfacción sexual si no encuentra una solución al enigma que quiere resolver. De forma absurda, piensa que hasta que no libere a Carmen no ha de lograr el verdadero amor, lo que le lleva a situaciones en las que las mujeres que intentan mantener una relación sexual con él no pueden lograr que deje de ser impotente. Los maniquíes de don Otto simbolizan la consideración que el demente protagonista tiene de las mujeres como objeto pasivo y dominable. Cuando arde la casa y los maniquíes se destruyen, Manuel siente solamente la misma reacción que cuando pierde a alguna mujer. En el desenlace se revela que él mismo ha quemado la casa de los maniquíes, de la

[760] *Íbid.*, p. 29.

misma forma que asesina con fuego a las mujeres que intentaron ayudarle.

Pero el problema sexual de Manuel no tiene ninguna relación con cualquier trauma sufrido, sino con su mismo defecto psicopatológico innato. Las mujeres de Manuel son víctimas de su locura tanto en lo sexual como en el trato brutal que reciben de él. Amalia es el tipo de mujer que resuelve el enigma del manuscrito aplicando métodos del comentario de textos, y que intenta salvar a Manuel alejándolo del problema. Selva, a quien encuentra cuando busca trabajo de forma desesperada, lo emplea en su bufete de abogada, es una mujer brillante que intenta todo, pero siempre se le escabulle Manuel. Todas intentan llevarlo al psiquiatra y logran liberarlo de la presencia fantasmal de Carmen, pero él huye en todo momento, porque no desea acabar como su padre. Encuentra a Estela, una mujer bondadosa de holgada posición económica que vive sola, quien tampoco logra encauzar a Manuel. Finalmente esquiva a Eva García, una "rara combinación de abogada y poetisa", lo que responde a que el autor muestre su perplejidad ante esta conjunción de oficios tan dispares *a priori*. A todo responde con promesas que sabe deliberadamente que no va a cumplir, como manifiesta siempre, lo que demuestra que a pesar de la demencia no es una persona poco lúcida en determinados momentos porque tiene un gran instinto de supervivencia. Pero en todos los casos decide mantener su fidelidad a Carmen, a la mujer que no existe, lo que da una idea de la demencia obsesiva del protagonista. En suma, a su minusvalía mental se añade la emocional, porque es incapaz de demostrar sus sentimientos y disfrutar de los placeres sensuales.

Por otra parte, Manuel cree que es abogado y por ello acude al hospital para buscar clientes en las personas de los familiares de víctimas de atropellos; al lugar más estrambótico donde un abogado puede ir. Pero a pesar de su locura, emplea el método deductivo propio de la investigación policial para averiguar lo ocurrido en relación con Carmen, lleno de lógica y basándose en pistas y deducciones. Ello hace que la situación sea aún más absurda.

Las descripciones de algunos personajes están llenas de humor, como se contempla en la del hombre de la fotografía del manuscrito que encuentra Manuel:

> Dudoso, porque la fotografía era de un hombre civil, de no más de treinta años. Un rostro huesudo, sin carnes, ascético, como imaginamos que fuera el Dr. Francia, mirada cruel incluída (sic).[761]

Algunos personajes secundarios han tenido un pasado absurdo, con situaciones tragicómicas, como don Otto. La ironía también surge de algunas expresiones como "pequeño universo de mis circunstancias ortegagassetnianas" (p. 55). Y para resaltar la locura del protagonista, Mario Halley Mora introduce el diálogo que surge del desdoblamiento de la mente del personaje, donde el autor ironiza incluso sobre el desdoblamiento que se produce cuando introduce la acotación cambiando el verbo de dicción que utiliza:

> -Pero carajo, Manuel, no puedes matar a una persona que ya está muerta -me dije.
>
> -¿Y qué es lo que vive en mí? -me respondí- una presencia.
>
> -Una presencia no necesita vida -me repliqué.
>
> -¿Por qué influye tanto en mí? -me argumenté.

[761] *Íbid.*, p. 19.

> -Una presencia es como la consecuencia misma de la muerte, es la muerte misma. Lo que el recuerdo rescata de la muerte, eso no es vida -dijo el otro que era yo.
>
> -¿Y cómo explicas que me suscite pasiones y sentimientos? -pregunté yo que era el otro.
>
> Callé. Callamos los dos. Traté de traer a mi mente la imagen de Carmen y no la encontré.[762]

En la conformación de los personajes es donde más se observa la influencia del folletín en las obras de Halley Mora. Sus actos presentan una valoración moral intrínseca, con una mirada paternalista del autor, aunque en principio, a medida que avanza la producción del autor, vaya difuminándose el maniqueísmo. Se condena la desviación de la conducta social dominante, propia del conservadurismo moral; las consecuencias de la perversión ética pueden ser trágicas. Pero siempre hay un hilo de esperanza, si se produce el arrepentimiento y el abandono de costumbres contrarias a "lo normal". Como en el folletín decimonónico, aparecen personajes preocupados por el dinero, y que padecen secuelas por su ambición; marginados sin una entidad particular como personaje de la diégesis, y escenas costumbristas, como hemos comprobado.

En *Manuscrito alucinado* las características de los de este tipo de literatura están mejor definidos que en las anteriores, y ofrecen cierto paralelismo con los de Manuel Puig. Los romances amorosos y las situaciones humanas extremas propias del folletín son comunes en ambos novelistas. Otros rasgos de los personajes de Halley Mora concomitantes con los de Manuel Puig son las implicaciones psicoanalíticas, y la alienación, la mediocridad y la cursilería del provincianismo de los

---

[762] *Íbid.*, p. 152.

habitantes de la ciudad, así como el intentar dar respuestas a la realidad actual, aunque en el autor paraguayo desde una raíz ideológica tradicionalista y conservadora.

La estructura de la novela difiere de la de las anteriores. No es capitular; los fragmentos argumentales se disponen en forma de aposición y solamente marca su inicio una cita extraída del manuscrito de Carmen Sosa. Esta continuidad lineal hace que la narración tenga un sentido de novela total. Por otra parte, el autor continúa manteniendo en esta novela la estructura del *Bildungsroman* que se acerca a la novela picaresca, por el recorrido de expulsión sin retorno del protagonista y la linealidad en el tratamiento de la evolución de Manuel y los cambios que suceden a partir de sus peripecias.

Sin embargo, el autor incluye su visión de la Asunción actual comparándola con la del pasado. Al comienzo de la novela describe y evalúa el estado de la calle Humaitá y su transformación durante los últimos años. Valora con ironía que "la culta ciudadanía asunceña" se haya encargado de contaminar hasta la podredumbre el arroyo Jaén, basándose en los testimonios del escritor Julio Correa, que escribió un poema cuando vio un barquito de papel sobre sus aguas entonces limpias y que actualmente son un vertedero. Asimismo, incluye comentarios de la política actual como el irónico sobre los cerros del Guairá "si aún no se los han llevado los brasileños", en referencia a la construcción y al tratado de Itaipú, reprochando que Brasil es quien ha obtenido más ventajas con la represa que el Paraguay, que sin embargo ha sacrificado partes más importantes de su territorio. También hay alguna alusión irónica a la época actual como la de que los

abogados y economistas, además de los militares, son quienes están matando de hambre a la gente, por su afán de lucro, que supera al de búsqueda de la verdadera justicia social. Incluso ironiza sobre el lenguaje que emplean los cronistas pedantes, que llaman la Casa de Astrea al Palacio de Justicia de Asunción.

Como en sus anteriores obras, Mario Halley Mora introduce nombres de famosos del mundo del cine o de la actualidad por su facilidad para acentuar el detalle costumbrista. Así, la madre del protagonista compara al tío Jorge con Fred Astaire, o la nariz de Amalia con la de Barbara Streissand. Los sueños también forman parte del argumento y suelen transcribir deseos de los personajes. De igual modo describe lugares conocidos de Asunción para ambientar la novela, como es habitual por el carácter urbano de las novelas del autor. Halley Mora cita la escalinata de Antequera, la Chacarita, la Iglesia de la Encarnación deteriorada por las balas de los luchadores políticos, el café San Roque o la plaza Uruguaya. La siguiente descripción es una muestra del tipo de costumbrismo urbano del autor, que suele surgir de la descripción funcional que los personajes hacen en sus trayectos y no de la voluntad intencionada de un narrador omnisciente:

> Bajé por Colón hacia el centro y por Estrella y 25 de mayo hasta la Plaza Uruguaya. Una turba de mujeres con niñitos asados por el sol en los brazos me ofreció billetes de lotería. Me introduje en la plaza y me senté en un banco. Los chorizos humeaban sobre fuegos de carbón, una prostituta de raído vestido caminaba ensayando el paso de una modelo en la pasarela y dos soldaditos tímidos discutían temblorosos la estrategia para abordarla.[763]

---

[763] *Íbid.*, p. 92.

También ironiza sobre el mundo de la literatura, como cuando habla de la rareza de que un abogado sea poeta, o con sarcasmo incluye el nombre tergiversado del célebre concurso de cuentos anual de Asunción patrocinado por la marca de *champagne* "Veuve Cliquot", llamándolo "Concurso de Poesía de Vinos Madame Boutot" (p. 163), aludiendo al carácter social más que literario que tiene el ejercicio de la literatura en la alta sociedad asunceña.

Incluso hay una alusión autobiográfica de la situación en que se encuentra el autor en el año 1993. Sabido es que después de los cambios políticos vive en un autoexilio, apartado de todo ambiente literario. En el siguiente párrafo muestra cómo ha pasado a ser un "viejo maestro" cuando él está demostrando que se encuentra en la época más fecunda de su carrera, además de mostrar cierto arrepentimiento por medio de las palabras del personaje de Pablo Ortiz:

> Nosotros los políticos de mierda vivimos en un polo de llanura y en un polo de poder, pero no aprendimos a unirlos para hacer la luz sino para desatar el rayo. Después del 3 de febrero vinieron a mi casa los chicos con fiebre de ilusión. Me llamaron "viejo maestro" y me callé avergonzado ¡Viejo maestro! ¿Qué magisterio puede esperarse del tránsito por un largo error?[764]

Destaca, por otra parte, el final abierto de la obra. El autor narra el verdadero desenlace de la historia, la veracidad de la locura del protagonista y su muerte en accidente después de haber quemado a las mujeres con las que se relacionó durante su vida, pero incluye después una segunda nota en la que advierte que el manuscrito encontrado es alucinante, con lo que

[764] *Íbid.*, p. 169.

se advierte la posibilidad de que el autor también tenga algún grado de locura.

Manuscrito alucinado es una obra delirante, donde la aventura del protagonista no deja de tener interés, sobre todo por la teatralidad de los diálogos y situaciones. Halley Mora maneja perfectamente las transiciones de las situaciones de la obra y hace girar siempre el argumento alrededor de la trama detectivesca que lleva a cabo Manuel. Es una de las mejores novelas del autor sobre todo por la inteligencia con que desarrolla un argumento que en principio no tiene transcendencia, pero que es la historia de un esquizofrénico alrededor del que se traza la complejidad de la psicología del hombre urbano paraguayo actual.

Ocho mujeres y los demás.

Ocho mujeres y los demás se publica en 1994 y podemos aseverar que es la novela más lograda de Mario Halley Mora[765]. Se trata de una historia donde el autor pretende reflejar los cambios sociales y de mentalidad de la mujer paraguaya durante los últimos años y su capacidad no sólo para la conducción de una familia, sino también para participar en la vida pública y en el mundo laboral antes destinado a los hombres en exclusiva. No es una novela feminista, sino con protagonistas femeninos, como bien señala el propio autor en el prólogo de la obra. Y a diferencia de las anteriores, no hay un excesivo peso de las situaciones dramáticas, con lo que Halley Mora consuma una narración perfecta donde los sentimientos éticos que apunta tienen una mayor verosimilitud. De esta forma, indaga en lo que ha supuesto la participación igualitaria del hombre y de la

mujer en la sociedad paraguaya actual y la disminución del protagonismo masculino, sustituido por la importancia de la incorporación de la mujer a los oficios y al mundo de las decisiones que anteriormente era privativo del hombre.

En un plano fenomenológico, el lector contempla que Halley Mora ha sabido reflejar con minuciosidad estos cambios. Las mujeres de la obra desempeñan oficios tradicionalmente concebidos sólo para el hombre, como los de administradora de propiedades, periodista, estudiante o investigadora científica. La habilidad de Halley Mora se observa cuando sus personajes femeninos consiguen los trabajos que desean, pero contempla que los grandes cargos directivos aún están vedados al sexo femenino, a pesar de la debilidad y de la incapacidad de algunos hombres que los ocupan. Sin embargo, su progresivo ascenso social presenta un gran obstáculo: la mujer se ve sometida a la presión del sexo masculino que siempre la minusvalora. El hombre le otorga sus favores de forma caritativa y admite sus ascensos en la profesión porque no le queda más remedio, pero busca en muchas ocasiones el beneficio sexual de la mujer. Sin embargo, la inteligencia y la capacidad de superación del sexo femenino ante la adversidad, le permiten salir airadamente de los problemas y proposiciones sexuales que el hombre le plantea.

La novela cuenta la historia de cuatro jóvenes hermanas. Cada una tiene gustos e intereses dispares. Celia es una mujer que asume el papel de la madre que falleció hace tiempo, y que estudia derecho. María es una mujer emprendedora que consigue llegar a periodista. Dina asume su situación con fatalismo,

---

[765]Mario HALLEY MORA: *Ocho mujeres y los demás*. Asunción, El Lector, 1994.

pero intenta llegar a un puesto importante por la vía de la política. Y Elida es una soñadora que aspira a conseguir un hombre del que se enamore y formar juntos una familia. Son, en definitiva, cuatro tipos de mujer, aunque sean hermanas, que forman un microcosmos representativo del macrocosmos social. Frente a ellas se sitúa el padre: un alcohólico mujeriego que no supo salir del trauma de la muerte de su esposa, y que ha conducido a la quiebra sus propiedades. Celia es quien más le ayuda, pero el hombre finalmente no logra superar sus problemas, porque sin duda es más débil que sus hijas, y se suicida.

Junto a los personajes de la familia Ibáñez se sitúan otros secundarios. Tres de ellos son femeninos y aparecen en la narración por ser familiares de hombres que se cruzan en las vidas de las cuatro hermanas. Así, las tres mujeres son Beatriz, madre de Cayo, el joven abogado que ayuda a Celia a salir de la ahogada situación económica en que se encuentra la familia; Judith, la madre de Marcelo, que representa simbólicamente a la mujer tradicional paraguaya; y doña Rosario, la madre de Ricardo y del joven homosexual que murió de sida, lo que provoca la venganza del padre asesinando a travestis, y que desencadena la investigación de María que conduce al desenlace de la obra.

Estos tipos de mujer se oponen. Las jóvenes Ibáñez representan a la nueva mujer paraguaya, mientras que las otras tres son un exponente de la mujer tradicional. Las primeras luchan por incorporarse plenamente a la sociedad con una nueva mentalidad igualitaria, quizá alentadas en un principio por la capacidad de superación que adquieren después de morir su

madre. Son mujeres emprendedoras, astutas y capaces de conseguir los objetivos que pretenden. En cambio, las segundas, más avanzadas en edad, tienen una mentalidad completamente distinta. Son mujeres aferradas a convenciones y con apego al matriarcado que impone a esposo e hijos un estilo de vida. Marcelo, el hijo de Judith, ha de engañar a su madre con un supuesto noviazgo con una alemana y decir finalmente que Elida es de esta nacionalidad para que autorice su casamiento. Por otra parte, Beatriz llega a dominar con su astucia al marido de tal forma que evita que se ejecute el expediente bancario de las hermanas Ibáñez. Doña Rosario es una anciana que es consciente de haber educado bien a sus hijos, pero que ha visto cómo no los ha podido controlar cuando han llegado a la juventud. La diferencia de mentalidad se simboliza incluso con los pensamientos de Judith y de Elida: mientras la primera quiere que el nieto sea un varón porque así lo manda la tradición de siglos, la segunda, más joven, desea que sea una niña, algo más acorde a su feminidad latente, que rompe con el matriarcado que ya se va quedando caduco, en una sociedad que avanza con rapidez. Elida va a ser ama de casa y madre, asumiendo el papel anteriormente reservado a la mujer, pero tiene una mentalidad nueva, distinta a la de generaciones anteriores, y pretende gozar de un amor más auténtico, diferente al del casamiento por obligación e impuesto por los padres, propio de las convenciones de la familia tradicional paraguaya. Así, el nuevo tipo de mujer rompe con el matriarcado y con los comportamientos machistas de la sociedad tradicional, para afirmarse con mayor sinceridad en el verdadero amor y en la vocación a un profesión que le da satisfacción.

De esta forma, el autor defiende la incorporación de la mujer a la nueva sociedad paraguaya y atiende con simpatía a los cambios de mentalidad que se van produciendo. Halley Mora, profundamente católico como se refleja en algunos aspectos de sus novelas y algo tradicional en sus opiniones, no se muestra reacio a cualquier cambio. Por el contrario, cree en el argumento de su novela que la mujer abandera cambios necesarios en la sociedad y admira valores de la nueva mujer paraguaya, como su capacidad de trabajo, su habilidad y su incorruptibilidad, algo de lo que carece el hombre. Las mujeres de la familia Ibáñez acceden a la vida exterior, pero no pierden en ningún momento su honradez por ello y, al contrario, disfrutan más de la autenticidad de sus sentimientos, frente a la hipocresía social reinante sobre todo en el pasado.

Halley Mora hace constatar que la nueva mujer paraguaya ha dejado de tener como fines exclusivos el matrimonio y la procreación, y aspira a un tipo de vida que le dará mayor felicidad e identidad personal. El autor ironiza sobre los tópicos de la mentalidad de la mujer tradicional: además de la necesidad de que todo matrimonio tenga varón; practica una burla de la creencia del analfabetismo femenino de que a toda mujer que a los veintiocho años no ha tenido hijos se le han secado los ovarios. Esta mentalidad ridícula, a pesar de todo, aún pervive en Judith, un personaje que representa a un tipo de mujer paraguaya. Su hijo sufre en la obra un verdadero martirio porque no puede liberarse del matriarcado que le impone una forma de pensar retrógrada. Y además, las madres de los personajes de la novela se casaron con hombres a quienes no querían o confundidos con otros –Beatriz contrae matrimonio con

un joven que le enviaba poesías pero que en realidad pagaba a un poeta para que las escribiera con su nombre–.

Halley Mora reserva una sorpresa para el final. El título revela la existencia de ocho mujeres, y al final descubrimos que en la novela sólo intervienen siete en un primer plano. Y el narrador en tercera persona nos revela al final la identidad de la octava a que se refiere el título: se trata de un travesti llamado Prudencio Peralta o Marlene, que no puede adaptarse a la incómoda vestimenta femenina para él. Es una mirada irónica del autor a la supremacía que está adquiriendo la mujer en la sociedad paraguaya actual, y el hombre es incapaz de situarse a su misma altura, lo que provoca que algunos cuya psicología se ha alterado intenten transformarse en mujeres. El autor por medio del narrador manifiesta repetidas veces su repulsa a esta transformación artificial del hombre en mujer, propia de trastornos de la personalidad, genéticos o no, y de la frustración individual, porque ello es contravenir la ley natural. Sin embargo, se distancia de la situación de la novela, donde la muerte de los travestis es producto de una venganza subliminal de don Ricardo después de la muerte de su hijo por sida. Hay una mirada de curiosidad dirigida a los travestis, pero el no simpatizar con ellos no representa el que Halley Mora defienda su extinción. Por esta razón, el novelista finaliza la obra con una frase lapidaria con la que advierte contra el peligro de cambiar de psicología, porque el hombre nunca podrá ser una mujer: "La vida continúa. La muerte también". Así, los personajes principales de la novela son siete mujeres, un travesti y los demás.

Ocho mujeres y los demás es una novela con una estructura contrapuntística donde se sitúan con continuidad los discursos fragmentados de los distintos personajes. En esta textura de la obra se observa la influencia de William Faulkner, quien en algunas de sus novelas como *Mientras agoniza* dispone su relato de la misma forma que Halley Mora en esta obra. Se divide en cuarenta y cinco apartados y un epílogo donde se detalla el desenlace final. Y cada uno de ellos hace referencia a una mujer distinta, aunque hay algunos que aluden a la familia por entero. Con esta estructura contrapuntística construye a la perfección la historia de las cuatro hermanas y del resto de mujeres, dentro de la perspectiva de un narrador omnisciente que se introduce incluso en el pensamiento de los personajes para mostrar siempre su interioridad. En esta muestra de su interioridad, llevada a cabo con monólogos interiores generalmente directos y que en ocasiones contradicen las palabras pronunciadas por el personaje para presentar la máscara que la persona ha de adoptar en el ámbito social, Halley Mora penetra en el mundo femenino demostrando que conoce bien sus sentimientos.

La obra es una novela sin un protagonista concreto, pero con uno colectivo: la mujer. Al principio parece que es Clara quien va a protagonizarla, la hermana que se encarga de cuidar con más fervor la casa, a su padre y las propiedades de la familia, pero pronto la historia de María, la investigación periodística de los asesinatos de travestis, se apodera del suspense. Sin embargo, los apartados protagonizados por Elida y Dina no tienen menor importancia que los de María y Celia, porque en ellos se evalúan también acontecimientos importantes

que revelan la nueva mentalidad de la joven mujer paraguaya. Al final, los hechos confluyen aun cuando los desenlaces individuales sean distintos y los caminos en la vida de cada mujer diferentes.

Como las anteriores novelas, el determinismo forma parte de la visión que el autor tiene de los actos de los personajes. El ambiente familiar y el social determinan la vida que van a llevar a cabo las mujeres. En el segundo apartado, el autor traza la historia genealógica de la familia para facilitar la comprensión de las circunstancias a las que ha llegado la familia Ibáñez. En esta parte el narrador repasa la influencia de la historia general paraguaya en la particular de la familia. Las retrospecciones y las digresiones que introduce el autor ayudan a entender la evolución de la mentalidad del país en el presente, y en lugar de entorpecer el ritmo de la narración, aclaran la dimensión de los cambios sociales que se han venido produciendo a lo largo de la pequeña historia del país.

La visión naturalista de algunas situaciones tampoco decrece con respecto a las anteriores novelas. Los travestis parecen surgir de una tara mental; el sexo y las situaciones violentas están perfectamente descritas. Por otra parte, la investigación de María es una perfecta trama policial, donde la búsqueda de los asesinos de travestis por la joven periodista es una aventura con rasgos de "novela negra", con un suspense y unos momentos climáticos que Halley Mora domina con perfección.

El autor reincide en su crítica a la sociedad actual de Asunción. En ella hoy en día los ladrones no solamente roban, sino también violan, las prostitutas han dejado paso a los

travestis, la televisión se encarga de idiotizar a la gente, que ve programas de concursos mexicanos bastante necios, con premios de automóviles para el concursante menos torpe. Los diarios se ocupan de buscar la noticia sensacionalista, los periodistas no ayudan a la policía en la resolución de los crímenes porque su trabajo se fundamenta en la consecución de exclusivas, y la manipulación política de la prensa es notable, hecho que los personajes descubren en algunos momentos de la narración, como cuando María ha de subrayar que el automóvil desde el que se dispara a los travestis es un Buick y no un Chevrolet, como el blindado de Stroessner, para evitar cualquier interpretación malintencionada que pueda conducir la noticia hacia fines políticos. Por otra parte, Halley Mora sugiere por medio de su narrador y de los personajes el interés que la noticia sensacionalista produce en la sociedad, porque sacia su morbo ante la desgracia ajena.

Halley Mora contempla los cambios sociales habidos: hoy en día se escribe con "procesadoras de palabras" y no con la máquina de escribir ya anticuada, se utiliza el automóvil para cualquier trayecto aunque sea corto, y todo funciona con electricidad. Pero el progreso material no es completamente positivo, porque bajo la apariencia de mayor bienestar se esconde un mundo marginal de delincuencia en la ciudad que puede destrozar la vida de las personas. Incluso la aparición de nuevas enfermedades mortales como el sida contradice los progresos que ha alcanzado el ser humano. María, en su investigación, está a punto de ser violada cerca de la Terminal de autobuses de Asunción. Halley Mora examina y se introduce en el Asunción profundo y en el nocturno, donde las calles se

llenan de prostitutas, travestis, alcohólicos y vendedores ambulantes. Por otra parte, recurre también a mitos del mundo actual, actores de cine como Omar Shariff y Geraldine Chaplin en *Doctor Zhivago* o frases hechas como "parecer un Robin Hood con polleras", para describir personajes y situaciones. Y como reflejo de la situación política de la época, aunque las novelas de Halley Mora no suelen referirse más que superficialmente a este universo sino a situaciones sociales, se observa que los cambios afectan a la crisis de los partidos políticos tradicionales. Revela la importancia de los medios de comunicación para conducir a la opinión de las gentes, y la pervivencia de males políticos ancestrales como la corrupción, el materialismo que aumenta, el arribismo, el amiguismo y la intolerancia de algunas personas.

También se plantea el dilema entre ética de solidaridad y egoísmo. Las hermanas deciden devolver el expediente de su hipoteca porque lo tienen en su poder al haberlo sustraído Cayo de la oficina del banco donde su padre trabajó. Las mujeres, más íntegras que el hombre, no admiten los métodos que generalmente han practicado los hombres en su país. De esta forma, revelan que ellas pueden liderar el cambio de los hábitos sociales, y rescatar los valores generalmente perdidos. Halley Mora defiende comprende la fortaleza de la mujer actual, y asume su papel de protagonista de los cambios sociales que han de mejorar la sociedad, condenando el egoísmo que ha caracterizado a los hombres a lo largo de la historia.

De nuevo hay freudismo en esta novela. El autor revela la exploración psicológica de sus personajes, admite que los sueños dan explicaciones a las frustraciones y a los problemas

del hombre, y resuelve algunas enigmáticas reacciones de los personajes con análisis psicoanalíticos. A veces incluso se sirve de teorías freudianas para ironizar sobre los personajes:

> -A mí las armas me fascinan. Le voy a confesar una cosa, de mujer a mujer. Las armas me excitan.
>
> -¡Jesús, qué manía!
>
> -Es que dicen que simbolizan el órgano sexual masculino.
>
> -¡Dónde vengo a saberlo! Nunca fui fuerte en sicología.[766]

En otro sentido, *Ocho mujeres y los demás* es posiblemente la obra de Mario Halley Mora más teatral, donde los diálogos directos y casi sin acotaciones, a medida que progresa la novela, superan a los fragmentos narrados. Incluso la secuencia donde Marcelo y Elida afirman su compromiso de matrimonio es prácticamente un homenaje a la comedia clásica de final feliz. La teatralidad, además de conseguir que el relato tenga dinamismo, logra dar verosimilitud y autenticidad a los caracteres de los personajes, y así el lector observa que la comprensión de sus mundos interiores es más fácil, pero contrasta al mismo tiempo con la máscara que cada personaje ha de presentar a la sociedad.

El humor aparece, junto a la ironía, en momentos concretos, y a veces su efecto logra sacar de algún apuro a un personaje. Marcelo, que ha mentido a su madre con el supuesto noviazgo con una muchacha alemana, le contesta que su novia se llama "Beckembauer", cuando ella le pregunta por su apellido, utilizando el del famoso futbolista alemán para salir del difícil trance. Por otra parte, el discurso preparado con toda la ilusión por Dina se vuelve en grotesco cuando no consigue apenas aplausos, con lo que se figura que no conseguirá

ascender en el mundo de la política. Y en ese momento aparece Braulio, un bohemio que le enseñará a manejar con perfección el lenguaje y que le demostrará que se puede vivir placenteramente sin grandes aspiraciones.

Halley Mora refleja en esta novela mejor que en las anteriores su toma de posición paternalista ante el feminismo. A pesar de la valoración positiva que Halley Mora realiza de la nueva mujer paraguaya, muestra en algunos momentos su antipatía por el feminismo radical, porque no conduce al humanismo de la liberación del hombre, como se comprueba en el siguiente párrafo, lo que demuestra sus límites ideológicos conservadores:

> -Veo mucho, como que piensa que soy atractivo pero sucio. Otro prejuicio. Soy haraposo, no sucio. Pero dejemos eso. ¿En qué estábamos? Ah, sí, hay que instalar el feminismo en el marco adecuado.
>
> -¿Cuál es la respuesta?
>
> -El humanismo, mujer. La mujer debe sentirse hombre.
>
> -¿Qué dice?
>
> -¿Debe sentirse Hombre, con mayúsculas. La liberación femenina pasa por la liberación del Hombre, que estamos muy lejos de alcanzar. Mientras el hombre no se libre de la injusticia, de la pobreza y de la ignorancia, la mujer no será libre. Y el hombre, con minúscula seguirá consolándose tiranizando a la mujer.
>
> -Pero el varón no nos da espacio para...
>
> -Es parte de la enfermedad que la Humanidad debe curar. Espero que me entienda, se lo estoy diciendo con las palabras más elementales posibles.[767]

En suma, *Ocho mujeres y los demás*, la mejor novela del autor, demuestra el nivel que ha alcanzado Halley Mora en su

---

[766] *Íbid*., p. 125.
[767] *Íbid*. p. 54.

trayectoria como escritor desde que comenzara a publicar novelas con continuidad, cuando en 1989 lo hizo con *Memoria adentro*. La obra confirma que es uno de los escritores más importantes de la historia literaria paraguaya, pero además que aún tiene muchas historias que contar y que su prosa ha alcanzado calidad con el tiempo, permaneciendo fiel a un estilo y a un concepto de la literatura que le ratifica como autor con personalidad artística. Incluso de sus novelas se pueden extraer unas características generales que las caracterizan y que vamos a desarrollar a continuación.

Síntesis de las características de las novelas de Mario Halley Mora.

Los personajes de las novelas de Mario Halley Mora suelen demostrar su minusvalía psicopatológica. El autor se vale de teorías freudianas psicoanalíticas para descubrir sus interioridades. Aunque en *La quema de Judas* el problema mental del protagonista Roberto simplemente es de conciencia, en las siguientes novelas Halley Mora profundiza en el origen del problema mental del personaje por medio de la caracterización externa del narrador o con su propio mensaje, expresado en los monólogos interiores. Los protagonistas de sus siguientes novelas sufren complejos de Edipo, por el dominio que ejerce la madre sobre ellos. Salcedo, el protagonista de *Los hombres de Celina*, sufre una confusión de personalidad y llega a ver a Celina como a su verdadera madre por el sentimiento que siente hacia la mujer que procura su bienestar. Erasmo, el de *Memoria adentro*, sufre al contemplar que la educación que ha recibido le impide romper el cordón umbilical materno y que por ello padece un fuerte complejo de Edipo que a veces se manifiesta a

lo largo de la narración, cuando se ampara en su madre en actitud amorosa. El demente protagonista de *Manuscrito alucinado (Las mujeres de Manuel)* tiene unas carencias psicológicas aún mayores, pero la ausencia de la madre le lleva a buscarse otra ficticia, confundiendo amor y lealtad maternal. Y tanto Cayo como Marcelo en *Ocho mujeres y los demás* sufren la tiranía de su madre, especialmente el último, porque el problema del matriarcado impide resolver los complejos edípicos.

La utilización del monólogo interior desdoblado aparece sobre todo en *Los hombres de Celina* y en *Manuscrito alucinado (Las mujeres de Manuel)*, y es la forma más profunda que presenta Halley Mora para mostrar la incompatibilidad del sujeto con el ambiente social que le rodea por la impotencia de superar las dificultades a causa de las limitaciones psicológicas que sufre. Por otra parte, y en relación con lo anterior, Mario Halley Mora retrata la sociedad paraguaya como una sociedad que se forma a partir del matriarcado. La mujer domina la vida familiar, establece el matrimonio de los hijos, impone las decisiones económicas, manipula los intereses de los hijos y es quien vence las dificultades, como es posible comprobar, sobre todo, desde *Los hombres de Celina*. Frente a esta célula familiar matriarcal se sitúa el conjunto social en que domina la costumbre y las imposiciones del hombre. Mientras la mujer se somete a unas convenciones el hombre, sin salirse de otras que le afectan, tiene una mayor facilidad para el libre albedrío. El hombre puede ser alcohólico, ir con prostitutas y participar en negocios. La mujer y el hombre tienen que someterse a sus respectivos papeles sociales

impuestos, y salirse de ellos significa caer en la destrucción individual y familiar. Sin embargo, lo que para el hombre puede resultar normal, para la mujer es un fruto prohibido, porque está destinada a quedar restringida al papel social de esposa y madre. De hecho, *Ocho mujeres y los demás* es una novela que opone el mundo de la mujer tradicional paraguaya con el de la nueva generación femenina, que ha roto los papeles sociales que le correspondían hasta prácticamente los años ochenta para salir a trabajar fuera de la casa familiar y llevar una vida como cualquier hombre, en una sociedad más igualitaria para ambos sexos. Así, Halley Mora ha sabido reflejar en sus novelas el matriarcado y el machismo de la sociedad tradicional paraguaya que subsisten como una contradicción a la vez, subrayando la importancia de la mujer en el proceso de vertebración de la sociedad desde su labor familiar, y en sus últimas novelas, en cambio, rinde testimonio de los cambios que atañen a la mujer durante estos últimos años. Son obras, pues, que ilustran a la perfección los cambios de mentalidad que se han venido sucediendo en la sociedad paraguaya.

Las novelas de Mario Halley Mora adquieren su clímax dramático cuando los personajes pugnan por conseguir aumentar sus bienes materiales. La búsqueda de la riqueza queda como el gran defecto de la sociedad, capaz de provocar los conflictos más sorprendentes. El asesinato como mal social suele surgir de mentes obsesivas y además de la "pelea por la plata", una máxima de la vida común paraguaya. Y cuando el ser que es incapaz de asimilar la buena conciencia en la búsqueda de los recursos económicos que le permitan sobrevivir o enriquecerse, puede verse sometido a la degeneración progresiva como ser

humano. Así le ocurre a Erasmo en *Memoria adentro*, donde se involucra en un asunto que ha de culminar en un asesinato a cambio de dinero, o a Salcedo en *Los hombres de Celina*, quien no duda en provocar la muerte de quien le ha de otorgar su fortuna por testamento o al Servián de *La quema de Judas*. Halley Mora lanza el mensaje de que el dinero corrompe las virtudes del ser humano y lo demuestra especialmente en su última novela, cuando Celia administra los bienes familiares con corrección hasta salvar a la familia de la quiebra, porque no ambiciona obtener grandes riquezas.

En suma, de todo lo anteriormente expresado se desprende que Mario Halley Mora ha desplegado en sus novelas un tono moralizante, pero de forma comedida y subyugado a la trama. Las posibles consecuencias morales y didácticas de los sucesos que discurren a lo largo de sus narraciones son fruto de las acciones desarrolladas y de la propia conciencia del lector, no del deseo expreso y apriorístico del autor, aunque revelen su perfil ideológico. Halley Mora toma argumentos de la vida misma y se distancia de la realidad al mismo tiempo extendiendo los conflictos hasta los límites del psicoanálisis de sus personajes, pero no intelectualiza los argumentos con digresiones. La narración es una mezcla de novela de aprendizaje y de la picaresca, a modo del *Guzmán de Alfarache*, pero las intenciones morales acercan más su modo de narrar -siempre actualizado- al *Lazarillo de Tormes* que a esa obra.

El lenguaje de las obras de Mario Halley Mora.

Hemos advertido que Mario Halley Mora se dirige al lector paraguayo medio porque concibe el acto de la lectura como un puente entre un autor y un lector atraídos por simpatía mutua.

Partiendo de esta premisa, trata de que su prosa sea ágil, de ahí que prefiera un lenguaje sencillo, con predominio de los verbos y de los sustantivos eliminando cultismos y retoricismos. Evita cualquier tentación de erudición y se acerca al lenguaje popular de la novela folletinesca. Incluso para indagar en las profundidades del pensamiento de sus personajes despoja de complejidad el discurso, y se acerca, así, a los temas que atañen al hombre corriente paraguayo con un lenguaje que le resulte familiar por su coloquialidad. El lenguaje se convierte en la mejor forma de reflejar con fidelidad el ambiente de Asunción y los problemas de los seres que la pueblan.

Aunque los textos presentan algunas faltas de ortografía, especialmente la acentuación de monosílabos, y algunos rasgos de escritura arcaica (empleo de términos como *obscuro*), Halley Mora intenta la compenetración entre la corrección de estilo y el lenguaje popular. No suele recurrir a los términos en guaraní; ni se recrea en la vulgaridad del lenguaje, pero incluye frases hechas y refranes; simplemente trata de lograr la adecuación entre la corrección estilística y la verosimilitud que destina al público medio. Por ello, hay veces que aprovecha cualquier elemento retórico y la ironía para la comparación. Un ejemplo que hemos citado anteriormente en el análisis de *Memoria adentro* es la descripción de la Plaza Uruguaya de Asunción como "una salamanca social donde buscadores, busconas y los que buscan nada más que sentarse al sol se mezclan" (p. 106). También en esta obra se advierte que el autor emplea un lenguaje lleno de palabras del registro coloquial como *chapalear* y *cháchara* y términos del Río de la

Plata como *patotero*. En algunos diálogos se observa la dificultad que tienen los paraguayos para manejar el aspecto de probabilidad en el futuro y en condicional, como en la frase que pronuncia el protagonista de *Manuscrito alucinado* "dime la razón por la que haga una locura"[768]. Pero predomina la intención del autor por la corrección del lenguaje que emplea, en cierta medida porque intenta también evitar en el localismo gratuito.

Ocho mujeres y los demás es el mejor reflejo del empleo de un registro medio del castellano paraguayo, aunque Mario Halley Mora despoja las frases de vulgarismos. Pule el léxico pero respeta la sintaxis en algunos casos y no transcribe la pronunciación de clases populares, por ejemplo. Sin embargo, el haber optado por el lenguaje del hombre medio no aleja a la obra de poseer verosimilitud, porque la narración importa más que el registro empleado. Valga como ejemplo el siguiente diálogo:

> -Qué hermosas armas -disparó un tiro por elevación.
>
> -Son todas de abuelo. Es militar retirado. Su pasión son las armas.[769]

Para adecuar los registros lingüísticos de sus diálogos, Halley Mora recurre a la teatralidad. Los diálogos suelen ser directos e incluyen pocas acotaciones, como hemos podido contemplar en los de *Los hombres de Celina*. De esta forma, el autor deja discurrir la palabra en el mismo registro medio en que está escrito el texto, como comprobamos a continuación:

> Cuando retiraron los platos, ella cerró el cuaderno, sostuvo la mandíbula con los puños cerrados y me penetró con sus ojos obscuros.
>
> -Manuel –dijo– había una relación entre Pedro y Carmen.

---

[768] *Manucrito alucinado*, p. 41.
[769] *Ocho mujeres y los demás,* p. 104.

-No veo delante suyo una bola de cristal.

-No hace falta. ¿Tienes el poema?

Saqué el papel del bolsillo. Ella paseó la vista por lo escrito.[770]

En resumen, el lenguaje de Halley Mora trata de conjugar dos elementos siempre bastante reñidos en los textos narrativos paraguayos: la adecuación a los registros locales y la corrección estilística. Predomina el afán de verosimilitud lingüística, pero siempre con adecuación a una intención de corrección de estilo.

Los cuentos de Mario Halley Mora.

Mario Halley Mora ha publicado gran cantidad de cuentos en periódicos y en libros. En ellos se puede observar que persiste la línea temática de sus novelas: la búsqueda de las bondades del corazón del hombre en contrapunto con la maldad. Su estilo sencillo hace que en la narración de los cuentos se cree un puente de simpatía entre el autor y el lector. El empleo de registros coloquiales trata de reflejar la oralidad de la tradición cuentística paraguaya, por lo que prefiere la sencillez del relato a la complicación estructural que pueda obstruir el vuelo de la imaginación del lector y evita cualquier tentación de erudición, no sin cuidar el trabajo que publica. Sin embargo, su sencillez no impide que los cuentos, como las novelas, tengan un gran valor literario, y es posiblemente el autor paraguayo que tiene una mayor intención por mostrar el mundo del hombre con sensibilidad, escarbando en su conciencia y en sus sentimientos.

Cuentos, microcuentos y anticuentos.

---

[770]Manuscrito alucinado, pp. 98-99.

Cuentos, microcuentos y anticuentos, publicado en 1987, es su mejor libro de relatos y sirve como ejemplo de lo que representa la obra narrativa de Mario Halley Mora. El primero de ellos, **Perrito**, es sin duda uno de los mejores que se han escrito en la historia del cuento paraguayo. Su argumento es una prosopopeya fabulística en la que un perrito narra su historia. Un niño lo recoge en la calle, logra que sus padres lo acepten no sin reticencias, y cuando el niño muere, la familia lo abandona, lo captura la perrera y finalmente muere, pero se une en la eternidad con el niño, donde ambos juegan y corren. La ternura es la característica que se desprende del relato, donde los sentimientos humanos del perrito despiertan una gran emoción al lector. Otros cuentos tratan sobre el absurdo de la existencia humana con argumentos de experiencias triviales cargadas de irracionalidad. Esto ocurre en **Muerte administrativa**, donde el protagonista sobrevive a una grave enfermedad, pero como en su ficha una empleada lo ha dado por muerto, no se le considera que está vivo, en una situación orwelliana.

Sus personajes tienen unos caracteres perfectamente trazados. Sus reacciones atienden a la lógica del ser humano, lo que es acorde con la pretensión rigurosa de desvestir el corazón del personaje realizando una síntesis entre la observación de la realidad y la imaginación. Son relatos realistas ante todo, como sus novelas, aunque Mario Halley Mora no escatima en utilizar elementos mágicos y fantásticos para acrecentar el suspense del relato, y en ocasiones dar un mayor realce a las ideas que presenta. En **La libreta del almacén** el elemento fantástico hace que el personaje, a través de la

lectura de un libro de contabilidad, descubra la historia de una familia. En algunos relatos, Mario Halley Mora recoge esencias y mitos de la tradición popular paraguaya para transformarlos en relatos ficticios, como ocurre en **El luisón**, donde se cuestiona la intolerancia de la gente cuando sus creencias son firmes pero equívocas, y en **La cajita de música**, una historia que se conserva en la memoria popular de los paraguayos, sobre la fascinación que tiene un niño con una caja de música que regalan los padres a una niña, quien llega a morir al robarla para ser feliz con la cajita. La obsesión fetichista del hombre por el objeto es el tema de **El maniquí**, y la incomprensión de los mayores hacia la fantasía del niño el de **El ángel de la guarda**, donde unos padres llevan a su hijo al psiquiatra porque afirma con certeza que ha visto a su ángel de la guarda. **El fantasma** es la historia de una obsesión ante un fantasma de la época de la Guerra de la Triple Alianza. En suma, el tema fantástico sirve generalmente para mostrar con más profundidad el mundo interior de los sentimientos del hombre y la incomprensión del prójimo.

Experiencias cotidianas y realistas se narran en **La cita**, donde un hombre y una mujer que se han conocido en una conversación telefónica después de haber salido una línea equivocada, se citan pero la desconfianza de ambos hace que se presenten en el lugar con una ropa distinta a la que habían pactado vestir para localizarse, con lo que el encuentro se frustra. **La trampa** es una experiencia en la que un padre pacta con su hijo para engañar a la maestra y provocar así su matrimonio con ella jugando con la compasión que le provoca. En **Cinta grabada** la pretensión de realismo aparece en la

reproducción del lenguaje oral paraguayo en torno a dos entrevistas. **Castración** es una extraña historia sobre una pareja de castrados y **Cosme Mendoza** trata sobre la anodina existencia de un hombre que vive en soledad. Los sentimientos de amor maternal se reflejan en **Niceto González** y el amor frustrado por el destino distinto de una pareja que se ha comprometido mutuamente es la historia de **Calaíto Sosa**. Un padre y su hijo no reconocido son los protagonistas de **Rosalía**, donde se refleja una historia cotidiana del desprecio a la mujer del "macho" paraguayo. En **El licenciado**, un joven educado para ser "un niño bien", decide vivir su propio destino y se marcha a la frontera a vivir de forma aventurera. El mundo de la infancia vuelve a ser protagonista en **Recuerdo de Reyes**, donde se alaba la solidaridad con el fin de darle alegría a un niño, y en **El perro** se destaca la ternura de un animal que no abandona a su amo ni después de muerto. El discurrir hacia la vejez sin transcendencia y de forma anodina, abandonando la pasión del noviazgo de juventud, es el tema de **Papá y mamá**. En estos temas cotidianos es donde Mario Halley Mora se desenvuelve con una mayor soltura en la narración, y donde mejor indaga en los sentimientos del hombre común, del ser que no sobresale en la sociedad.

Por otra parte, el sentido moralizante de la mayor parte de los relatos hace que tengan una moraleja implícita que el lector establece como resumen de lo narrado, como hemos visto que ocurre en **Perrito**. En este sentido, **El entierro** critica de forma abierta la hipocresía, donde se destacan generalmente los presupuestos valores de un difunto, mientras en el fondo se le maldice. La moraleja extraída suele ser concreta.

Mario Halley Mora es el introductor del anticuento en Paraguay. Su intención es narrar por el absurdo saliendo del molde clásico del relato tradicional. Estos *anticuentos* suelen ser una historia en primera persona, en la que la angustia y la manía persecutoria se apoderan de un protagonista de caótica existencia, como ocurre en **Del miedo**, donde el protagonista se ve perseguido por Valerio, que tiene la pretensión de matarlo. El autor intenta reflejar las sensaciones del miedo en el protagonista y no se fija en sus causas sino en las consecuencias que el pánico provoca. Lo mismo realiza con el sentimiento de la ira en **De la furia**, y en **Del fuego** el protagonista es un ser que vive obsesionado por haber desentrañado los secretos del fuego. La prosa a veces tiene rasgos de automatismo, cuando se centra en el discurso continuo, e indaga en los sentimientos que corroen la tranquilidad de la vida de los protagonistas.

Mario Halley Mora ha creado un conjunto de breves narraciones en las que condensa una historia mediante un ejercicio sustancial de síntesis para tratar de narrarla de la forma más breve posible. Son los llamados por él mismo *microcuentos*, a los que nos hemos referido al principio de este apartado. Éstos son unas miniaturas en las que la elipsis forma parte del mismo esqueleto del relato, generalmente una breve biografía de un personaje, en la que se resaltan los dos o tres acontecimientos más importantes de su vida, y algunos de estos detalles son tan insignificantes que demuestra la futilidad de algunas vidas que discurren por el mundo sin dejar huellas, y la efímera existencia del ser humano. De esta forma, Mario Halley Mora escapa de cualquier fórmula tradicional del cuento

paraguayo para experimentar con el género, como lo hace Augusto Monterroso, sin caer en la superficialidad ni en la banalidad de los argumentos, en los que no abandona sus líneas temáticas habituales de reflejo de la sociedad asunceña. Valga como ejemplo el siguiente relato titulado **Encuentro**:

> Volví a ver a mi primer amor. Me regaló la sombra de una sonrisa y se fue del brazo de su esposo. Le devolví su esbozo de sonrisa y me fui del brazo de mi esposa. Pero las sonrisas quedaron allí, se tomaron de la mano y se fueron caminando por las calles de la nostalgia.[771]

Pequeñas historias de amores sumidos en el tedio de lo cotidiano, de la evolución del hombre a través de los tiempos, los aspectos positivos de los momentos más duros de la vida, amores frustrados por la condición social de cada enamorado, las alianzas por conveniencia; todos estos temas conforman un retablo conjunto del orden moral de una sociedad, que por extensión no es sólo la paraguaya, sino la del mundo que vivimos en la actualidad. Mario Halley Mora satiriza la vida corriente y las debilidades humanas, esencialmente la estupidez, la crueldad, la cobardía y la insensibilidad, para fomentar en el lector la capacidad crítica contra una sociedad básicamente urbana, en la que todo se ha desnaturalizado.

Como antología del microcuento, Mario Halley Mora publica en 1993 el libro *Todos los microcuentos*. La editorial El Lector dejó que el mismo autor diera formato al libro que contiene todos los microcuentos que Mario Halley Mora había escrito hasta la fecha: es un *microlibro*, de apenas trece centímetros y medio de alto por diez de ancho, cuya forma es expresión adaptada del contenido formal. Halley Mora divide el libro en

dos partes: en la primera figuran los cuentos inéditos hasta la fecha y en la segunda los que publicó en su libro *Cuentos, microcuentos y anticuentos*. En los inéditos reincide en la forma y en los temas de los publicados anteriormente y vuelve a esconder en sus breves retablos en prosa la ternura, la ironía y la encubierta o directa crítica de la realidad social paraguaya. El autor vuelve a demostrar su agudo ingenio para captar la profunda realidad del país.

El sentido y la utilidad de estos microcuentos en Paraguay ha sido discutido en el país. Valga como muestra de ello el prólogo de los editores de *Todos los microcuentos*:

> Los microcuentos son un fenómeno muy especial en la literatura paraguaya. Y varios volúmenes de cuentos debidos a la pluma del autor, han incluido capítulos de microcuentos, con singular aceptación y nó [sic] pocos favorables comentarios.
>
> Para algunos, los microcuentos constituyen, a la par de cierta apertura de orfebrería de la palabra, un aleccionador ejercicio de síntesis, que acomete el esfuerzo realmente meritorio de contener en pocas palabras, en no más de cinco o seis líneas a veces, una construcción literaria completa, principio, desarrollo y fin, que además no está exenta de aquella virtud arcaica, pero no descartada, de toda obra literaria, debe contener un mensaje, un tema para la reflexión, cuando nó [sic] una moraleja que por la naturaleza misma de los microcuentos se justifica.
>
> Tampoco faltan los que postularon en su momento, que los microcuentos constituyen una "literatura de holgazán" acaso movidos a pensar así por la brevedad de los temas enfocados en forma narrativa mas [sic] que corta, brevísima. Críticos serios, profesores de literatura, y curiosamente, algunos pastores religiosos que ha [sic] echado mano a los microcuentos para desarrollar temas de valor humano, rechazaron

[771] Mario HALLEY MORA: *Cuentos, microcuentos y anticuentos*. Asunción, El Lector, 1987, p. 114.

implícitamente lo de "holgazanería" comparando la escritura brevísima y de contenido estético, con la paciente tarea del orfebre, miniaturista que consume mucho de su tiempo, trabajo y angustia en la elaboración de un medallón valioso, o un camafeo, o una joya minúscula pero de elaborado diseño.[772]

La polémica literaria quizá no sea excesivamente importante si tenemos en cuenta la calidad de los *microcuentos* de Mario Halley Mora. Lo fundamental es que con ellos el autor ha demostrado que puede abordar cualquier género literario en diversas variantes. En su lectura contemplamos la perfecta utilización de la paradoja, de la ironía, de la gradación dramática en pocas palabras y de la síntesis para ilustrar un tema. Prosigue además con su didactismo moral característico de toda su obra. Algunos microcuentos parecen greguerías de Ramón Gómez de la Serna, pero sin que el autor se recree en la metáfora sino en el contenido. Valga como ejemplo el siguiente microcuento titulado **La vida**:

La Vida dijo al recién nacido: bienvenido, pero recuerda que nadie sale vivo de aquí.[773]

Antes de la publicación de *Todos los microcuentos*, en 1989, Mario Halley Mora había escrito otro libro de cuentos titulado *Los habitantes del abismo*, en el que continúa con su estilo y su temática basada en la presentación de la problemática de tipos concretos del mundo habitual. Pero en él abandona la sensación de optimismo e inocencia que producían muchos de los relatos de *Cuentos, microcuentos y anticuentos*. Los cuentos de *Los habitantes del abismo* son patéticos e intentan transmitir el testimonio del superficial paso por la vida de las gentes del pueblo. Sin embargo, la fantasía de

[772]Mario HALLEY MORA: *Todos los microcuentos*. Asunción, El Lector, 1993, p. 3.

algunos cuentos de la obra anterior se extiende a ésta, donde tampoco evita la humanidad latente en discurso y en los actos de los personajes. Halley Mora vuelve a objetivizar sucesos que en principio son fantásticos, irreales, pero que incluidos en la ficción literaria tienen sentido real gracias a su verosimilitud artística. La humanidad inherente a las personas queda destruida cuando el destino da rienda suelta a la dimensión de irracionalidad que tiene escondida. Los personajes son habitantes de un abismo, como expresa el título de la obra, y el abismo es el lugar donde no existe el tiempo real y sigue imperando el ritmo que marca la naturaleza. La contradicción determina el pensamiento lógico y serán los sueños la escapatoria del abismo de la vida cotidiana, regida por rituales, expresiones y símbolos sociales.

El relato que da título a la obra es la historia de un anciano de ochenta y un años, que va a ser jubilado por la empresa donde trabaja desde hace sesenta años, lo que le empuja a la desesperación y a la muerte final cuando contempla que no puede evitarlo. Mario Halley Mora responde con sensibilidad humana al mundo deshumanizado de la empresa capitalista, de la sociedad anónima en la que nadie es responsable de los actos que dicta. La empresa trata de hacer pasar el asesinato del jubilado como un suicidio, y don Pablo, quien ha denunciado los hechos, es quien se suicida finalmente por su enfrentamiento con la dirección de la sucursal de la empresa. Halley Mora ridiculiza el mundo empresarial con el lenguaje; el presidente, cada vez que se ve sorprendido por algún dato nuevo de la

[773] *Íbid.*, p. 7.

denuncia de don Pablo, responde "racionalicemos", como un latiguillo preconcebido para distraer lo ocurrido en realidad.

Diálogo del tiempo es, como dice el título, el diálogo de una pareja de ancianos que se conocieron hace cincuenta años. Él ha olvidado el aniversario y ambos han perdido la noción real del tiempo, al que ven pasar sin remisión. Sin embargo, el autor subraya la importancia de haber compartido juntos todos esos años, en su línea humanista y temática de ancianos que desarrolla en la novela *Amor de invierno*. Y **El preso** es un relato de estructura retrospectiva. En él un comisario nombrado por ser el hijo de la única hermana del Caudillo de la nación, requiere los servicios de don Agustín como educador porque no pudo seguir en su día los estudios secundarios en la capital. El Caudillo intenta premiarlo por los servicios realizados a su sobrino con ochocientas hectáreas de terreno y doscientas vacas, porque desea que éste llegue a ser dirigente de la nación. Se niega, intenta abandonar el pueblo, pero no lo consigue porque el comisario lo impide. Finalmente, don Agustín muere asesinado y el trabajo queda ofrecido al narrador, quien finalmente lo acepta debido a sus penurias económicas. En el relato actúa un preso como personaje central: él, cuando está encarcelado pero no quiere salir de prisión, manifiesta al narrador que no puede escapar, que no quiere ser libro, porque en la prisión tiene comida y cama. Y estas palabras se las aplica el protagonista, un intelectual, cuando ha de aceptar la oferta del Caudillo porque le ocurre lo mismo, convirtiéndose así en un nuevo preso. La dicotomía entre ideas y bienes materiales que se plantea en la obra queda resuelta a favor de estos últimos, porque el hombre siempre tiende, aunque no

quiera, a conseguir una riqueza personal que le permita vivir con holgura, y los seres humanos se frustran cuando han de aceptar esta realidad.

El juicio de Dios es un nuevo relato del fracasado. Un ser mediocre, que trabaja en la tornería de su padre a cambio de comida, techo y algo de dinero, recibe una suculenta oferta por realizar un trabajo: conducir un viejo autobús a doscientos cuarenta kilómetros de Asunción por caminos intransitables no asfaltados y lugares inhóspitos. El estado lamentable del autobús le obliga a detenerse en un pueblo, donde todo el mundo le ofrece lo mejor que tiene. Pero la verdadera razón de esta hospitalidad es que todos quieren salir del pueblo perdido y los lleve a Puerto Empalme, el destino final del protagonista. Los jóvenes quieren huir del pueblo porque ven frustradas sus posibilidades y los viejos porque no aceptan la condena a la soledad del lugar. La determinación final del hombre es depender del destino: si el autobús arranca se marcha solo, y si no lo hace se valdrá de los que quieren huir para que lo empujen. Finalmente, el vehículo arranca y continúa su camino. Halley Mora plantea la situación como asfixiante, con un protagonista asediado y agobiado por los lugareños que quieren huir. Sin embargo, el poder del destino lo conduce a la solución de su conflicto, porque él es quien tiene la decisión final de los acontecimientos de cada ser humano.

La quiebra del silencio es el relato de la pervivencia del objeto que despierta la memoria, actualizadora del tiempo pasado. Un canadiense acude a Paraguay con una trompeta en su equipaje, se gana la simpatía de todo el pueblo tocando su instrumento, y, cuando muere, un niño se queda su trompeta y

aprende a tocarla. La última melodía que interpretó el extranjero fue un réquiem fúnebre, indicio de su destino final. **El rally** es un relato de tema vernáculo, en el que un hombre que participa en el durísimo Rally del Chaco desprecia las leyendas lugareñas sobre la aparición de fantasmas en estos territorios. Sin embargo, cuando queda parado por una avería observa la aparición de una mujer que nadie conoce. Su incredulidad racional se desmorona, y deja su decisión final al destino, el único que puede tomarla. Y cuando decide continuar el rally con su vehículo recién reparado vuelve a encontrar a la muchacha. El relato revela el conflicto entre una mentalidad racional y la fantasía de la leyenda popular. El hombre es incapaz de comprender los fenómenos del destino que derrumban su lógica habitual. Es un relato fantástico con color local, donde el autor describe la noche chaqueña y los lugares de la acción.

El largo relato que cierra la obra es **Las llaves de la sombra**. Se trata de la unión de las historias de cinco personas que viven en el mismo techo. Trata el tema de la lucha de estas personas contra el tiempo y contra el destino, de unos muertos en una vida rodeada de locura y en un ambiente vetusto. La soledad del anciano y la incomprensión del joven al viejo son los temas del relato. Por otra parte, el estilo de Halley Mora es dinámico, con diálogos fluidos, evitando el dramatismo excesivo, y con perfectas descripciones en las que busca incluso una iluminación adecuada.

Parece que fue ayer...Lecturas para la tercera edad.

En 1992 Mario Halley Mora publica un nuevo libro de relatos breves que tiene características especiales. Su título

es *Parece que fue ayer... Lecturas para la tercera edad*. Se trata de una obra dividida en dos partes: la primera recoge una serie de lecturas ensayísticas que son evocaciones de la época de la infancia del autor, y la segunda es una antología de textos que el autor publicó en su columna llamada "Comentario-í" que durante años escribió diariamente en el diario *Patria*, exactamente desde 1980 hasta el 2 de febrero de 1989, el día anterior al golpe que derribó a Stroessner, cuando dejó de publicarlos.

Los cuentos de la primera parte de la obra son una plasmación de recuerdos del mundo infantil que vivió la generación de Mario Halley Mora. Están destinados a la gente de su edad, y en el título advierte sobre la fugacidad con que ha pasado el tiempo. No son memorias fragmentadas de la infancia, sino recuerdos reproducidos para comparar la vida de entonces con la de los hijos de la gente de su generación. Además, estos cuentos son retablos costumbristas que recogen momentos de la vida de las gentes. Muestran la vertiginosa evolución de las costumbres que se ha producido en apenas cincuenta años en el país, cambios que se han sentido más profundos en la ciudad que en el Paraguay interior. También son testimonios del progreso material del Paraguay, cuando el lector puede comparar cómo viste y juega un niño de hoy en día con el de hace medio siglo.

Los recuerdos de *Parece que fue ayer...* giran alrededor de argumentos como las sensaciones del primer día de clase en el niño de 1932, el recuerdo y la gratitud a la autora casi desconocida de los manuales escolares, juegos como la pandorga, la primera novia del joven, sucesos como los juegos con balón y los avatares de los niños para lograr que los propietarios les

dejaran un solar para poder jugar al fútbol, lo que afectaban las revoluciones a los chicos, la alegría de poseer una pelota de trapo, los comienzos del autor en el diario *La Unión* en 1953, descripciones del mercado de Petirossi en aquella época, los paseos en tranvía, entre otros muchos. Entonces los niños y los jóvenes debían usar la imaginación para divertirse y para sobrevivir a las dificultades de la vida cotidiana. El autor incluye apostillas al discurso en las que compara estos aspectos con los de la actualidad, como el hecho de que la televisión favorezca la pasividad del niño, frente a lo activo que era aquél.

Los "comentario'í" ("comentarito" en jopará) que forman la segunda parte de la obra son breves relatos periodísticos sobre temas de actualidad, en los que destaca la intención didáctico-moral del autor. Son una pincelada amena de comportamientos humanos donde se veían reflejados los paraguayos. A pesar de su didactismo, estos cuadros de la realidad paraguaya no eran tediosos, porque el autor sabía llamar la atención a sus conciudadanos sobre el tema que iba a tratar. Los que se incluyen en *Parece que fue ayer...* no han perdido vigencia a pesar de que algunos se publicaron en 1980.

Los relatos de *Parece que fue ayer* no son memorias en el sentido exacto de la palabra, sino evocaciones del autor que transmiten recuerdos de personas, de sucesos vistos o vividos que tiene un aliento de fantasía. Con ellos pretende criticar el vértigo del tiempo que ha cambiado de súbito las costumbres de niños y de jóvenes. Y los ancianos que vivieron las épocas que se narran han dejado de ser modelo de virtud y de sabiduría para los jóvenes. Mario Halley Mora revela en el prólogo de la

obra que los viejos son un problema social actualmente y que se encuentran con el dilema de la medicina, que a toda costa quiere prolongarles la vida, y la economía que les busca un espacio apropiado para que causen el menor gasto posible. Así, Halley Mora denuncia que son personas destinadas a padecer de depresión por lo que reclama para ellos un lugar en la sociedad que no sea el estar arrinconado. La marginación social del anciano en la actualidad es uno de sus temas recurrentes, como ya vimos en *Amor de invierno*.

Hay un relato de esta obra que tiene una especial importancia literaria, **Villagra Marsal tiene razón**. El autor crea el cuento a partir de una afirmación del autor de *Mancuello y la perdiz* con la que hizo una apología de las lecturas tempranas de la infancia y de los textos que ayudaron a los niños a enamorarse de la aventura por medio de la palabra escrita en los libros y las revistas que leían. Partiendo de esta afirmación de Villagra, el autor recuerda toda una serie de autores y de personajes de la literatura infantil y juvenil que le ayudaron a disfrutar de la palabra.

Mario Halley Mora es explícito en la explicación costumbrista. Valga como ejemplo **La pandorga**, donde explica y comenta con minuciosidad cómo se construía la cometa, los tipos de pandorga y los juegos que se recreaban con ella. De esta forma, el autor pretende reconstruir al completo los aspectos del pasado que trata. Los relatos de la primera parte de *Parece que fue ayer...*, en definitiva, son testimonios de una época que reproducen con un lenguaje sencillo y adaptado a la realidad un mundo que el autor pretende rescatar del olvido en que parecen sumirse.

Los textos de la segunda parte, los del "comentario-í", tienen también un carácter costumbrista siguiendo el tono periodístico para el medio de comunicación al que estaban destinados. En ellos Mario Halley Mora transciende una anécdota que rescata de la vida cotidiana para mostrarla como ejemplo didáctico a sus lectores. Tienen la brevedad de la columna periodística, pero no carecen de profundidad en el tratamiento de los caracteres y en las reflexiones profundas que el autor realiza. Son, en palabras del autor, "historias anodinas" en las que humildes ciudadanos ilustran las dificultades cotidianas; son historias de gentes que no tienen historias. El alto precio de los autobuses para los jubilados, enfermedades, la soledad, las tragedias diarias; en suma, recuerdos de una vida pasada que han de servir de enseñanza para los más jóvenes. Casi siempre los protagonistas suelen ser ancianos u hombres maduros desplazados por la sociedad activa. Los que no presentan personajes, se caracterizan por el didactismo y el intento de lograr que el lector reflexione sobre un problema. También destaca el que Entre estos comentarios destacan por su ideología los que valoran a los grandes personajes de la historia, a los que considera héroes que han alcanzado un lugar privilegiado en ella por su sacrificio; la admiración que se les tiene se debe a que se les conoce solamente por las grandes hazañas, reclamando así el profundizar en estas figuras para conocerlas en su totalidad y no dejarse llevar solamente por la vida pública en la que han sobresalido. Ello supone que reivindique la necesidad de revisar la historia para completarla con la intrahistoria.

En este libro se demuestra la profundidad que caracteriza al relato breve de Mario Halley Mora. Siempre tiene una intención didáctica valiéndose de un ejemplo concreto extraído de la vida, pero con la concisión consigue despertar una mayor atención del lector paraguayo no pródigo en el ejercicio de largas lecturas. Estas obras son testimonios costumbristas de una época. Son muestras de que Mario Halley Mora ha sido uno de los escritores que más profundamente han llegado con su pluma al corazón de los paraguayos, sobre todo con sus relatos breves, especialmente los comentarios de prensa. Tienen una hondura sentimental difícil de encontrar en otros escritores paraguayos, lo que sumado al dominio teatral de la narración hace que el autor sea uno de los más importantes de la narrativa paraguaya actual.

Conclusión.

Así, pues, podemos resumir que los temas recurrentes del universo narrativo de Mario Halley Mora son la ciudad de Asunción, el humanismo costumbrista y la mujer. La ciudad de Asunción es el espacio real de todas sus novelas y de la mayoría de sus cuentos. En la capital del Paraguay es donde más profundamente se han vivido los cambios que ha experimentado el país durante los últimos tiempos. Y Halley Mora profundiza en el análisis de estos cambios sustanciales urbanos para indagar en la deshumanización creciente que ha experimentado el ser humano que allí vive, acorde con el materialismo y la tecnificación actual. Por otra parte, Halley Mora realiza una valoración de los cambios en las costumbres de los asunceños intentando que sus obras sean testimonios de la evolución del hombre paraguayo. Pero además, profundiza en el impacto que han

tenido los cambios en los hombres, lo que hace que sus obras traten de observarlos en los pensamientos interiores del ser humano. De ello, extrae conclusiones que, unidas a las intervenciones del narrador, hacen que sus obras sean una defensa de la sensibilidad y del humanismo de profundo origen cristiano.

Pese a lo que puede parecer en principio, Halley Mora no explora el submundo urbano, lleno de delincuencia y de seres en proceso de degradación individual para hacer significar la idea de los literatos europeos decimonónicos y fatalistas de que la ciudad es el lugar donde se corrompe el alma, sino que reivindica la necesidad de dignificación del mundo urbano. Su literatura permite una aproximación al conocimiento de la ciudad de Asunción y el espacio literario emerge de las calles y edificios donde transcurre la vida de los personajes. La capital paraguaya es un mundo lleno de misterio, de deseo y de angustia, que al mismo tiempo es reivindicada por el autor en la literatura frente a la dimensión rural de las obras de otros autores. Por otra parte, en la narrativa de Mario Halley Mora el espacio y el personaje se fusionan. La comunicación entre ambos se determina por una relación de causalidad entre los acontecimientos y la asfixia ambiental de la ciudad. Asunción es un lugar de conflictos entre la gente común que va perdiendo el vitalismo; es un microcosmos donde se reproducen y se concentran los problemas humanos de índole universal. No hay provincianismo sino una percepción de lo asunceño real dispuesta como fondo de los argumentos.

Hemos observado anteriormente que la mujer ocupa un lugar importante en los argumentos de las obras de Halley Mora. No

suelen ser protagonistas, si exceptuamos la obra *Ocho mujeres y los demás*, pero las apariciones de personajes femeninos alrededor del universo de un protagonista masculino, les da un relieve particular. Halley Mora suele inclinar sus simpatías a favor de la sensibilidad de la mujer, víctima de las convenciones varoniles de la sociedad y en muchos casos de la violencia. Celina es un personaje extravagante pero libre, y al mismo tiempo la voz de la integridad que valora la deshumanización progresiva de Salcedo. Lucía sufre la mala educación que ha recibido y la entrada en el submundo de la prostitución es una consecuencia del anhelo de lo inalcanzable para el hombre mediocre. Las mujeres de Manuel no son seres marginados; son mujeres que ejercen en profesiones liberales, pero también víctimas de la locura del demente protagonista, por su propia inclinación maternal que las lleva a intentar curarlo de su enfermedad mental. Frente a las mujeres –que muestran una entereza ejemplar– se sitúan unos hombres protagonistas con reacciones surreales y absurdas, marcados por el peso de la costumbre de ser los que dominan la sociedad.

Sus obras, y especialmente sus cuentos, destacan por su didactismo humanista. El empleo de personajes extravagantes y mediocres, desconocidos, hace que su obra esté destinada al hombre paraguayo medio. Y de los actos de estos personajes el autor extrae conclusiones en defensa de la rehumanización del hombre, de la recuperación de valores perdidos que le hagan recuperar su integridad moral. Su intención moralizadora, no obstante, no cae en vanas consignas porque las conclusiones se suelen extraer de los acontecimientos de la novela más que de reflexiones del autor.

Mario Halley Mora se erige en uno de los autores más prolíficos del Paraguay y demuestra que se pueden escribir historias sencillas destinadas a fomentar el placer estético del hombre corriente. Por esta razón, es uno de los escritores más leídos y en los años noventa está en una de las etapas más fecundas de su vida literaria como creador. Si añadimos que actualmente es el autor de teatro más popular del país, comprendemos el porqué de su éxito. Y con seguridad, Mario Halley Mora será uno de los autores del Paraguay más estudiados en el futuro, porque ha sabido llegar a un público amplio, dentro de las limitaciones que tiene un escritor en un país de pocos lectores, al construir sus obras siguiendo buena parte de los preceptos de la literatura popular folletinesca y tratar problemas del hombre de la ciudad, alejándose de la temática rural tan explotada en la narrativa paraguaya y tan distante de los lectores medios actuales de la capital paraguaya.

8.2. LOS MONÓLOGOS DE JOSÉ LUIS APPLEYARD.

José Luis Appleyard es uno de los escritores paraguayos más célebres. Ha cultivado todos los géneros literarios, pero sin duda donde más ha destacado ha sido en la poesía. Su primera incursión en el campo de la narrativa fue la novela *Imágenes sin tierra* (1965), la única publicada por el autor y que ya hemos comentado anteriormente, en la que ficcionaliza el drama del exiliado, perdido en el mundo. "Obra situada entre el compromiso político con la realidad social del Paraguay y su historia política más reciente", al decir de Rubén Bareiro Saguier[774], es una afirmación de protesta por la marcha continua de gentes del país hacia el exilio perpetuo, y es una crítica al cierre cultural con el exterior. Muestra el mal universal del hombre alejado de su medio, y expresa también la propia realidad del escritor: el sentirse alejado de muchos de sus amigos y conocidos, llevados por el exilio. Sin embargo, lo cierto es que *Imágenes sin tierra* pasó inadvertida en su época, y sus ventas fueron mínimas, a pesar de que ha sido una obra muy comentada y considerada relevante por su tratamiento del tema del exilio en algunos estudios de Rubén Bareiro Saguier y de Josefina Pla. La nueva edición que acaba de realizar El Lector se ha vendido más y ha despertado un renovado interés por una de las escasas obras narrativas paraguayas escritas durante los años sesenta, treinta años después.

Los monólogos y La voz que nos hablamos.

[774]Rubén BAREIRO SAGUIER: "El tema del exilio en la narrativa paraguaya contemporánea". Toulouse, *Caravelle (Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien)*, 13 (1970), pp. 79-96.

Su actividad periodística en el diario *La Tribuna* consistía en la publicación de un artículo de tono literario, basado en experiencias propias. El fracaso de su novela, entendido como la escasa comunicación que estableció con los lectores, le llevó a examinar las posibilidades de adentrarse en un nuevo tipo de prosa que intentara reproducir motivos de la vida asunceña en una narración que empleara el lenguaje corriente en que hablaba el pueblo. Así nacieron sus *monólogos*, que fueron bastante leídos al aparecer en la prensa. En 1973 creyó que estas pequeñas creaciones, más bien recreaciones de asuntos cotidianos, debían de tener cuerpo literario, por lo que decidió su publicación conjunta como obra de relatos breves, y recopiló la mayor parte de los que había escrito y publicado anteriormente en dicho periódico[775]. El que se sintiera más a gusto en la poesía ha hecho que estas obras sean las que tienen más valor para el autor entre toda su producción prosística. Cumpliendo la intención del autor, *Los monólogos* lograban que Appleyard dijera lo que no podía expresar en una columna periodística en castellano correcto. Adoptó la idea de transcribir lo más fielmente posible la forma coloquial del habla paraguaya, incluyendo siempre como hilo argumental un motivo de la vida cotidiana de Asunción.

El efecto que los monólogos publicados provocaron en los lectores fue el deseado por el autor: las gentes de Asunción veían siempre reflejados en los personajes de estas breves narraciones a sus vecinos y nunca a ellos mismos, de la misma forma que Augusto Monterroso cuando escribe sus escritos satíricos parte del axioma de que "en la sátira ningún lector se

[775]José Luis APPLEYARD: *Los monólogos*. Asunción, Editorial El Gráfico, 1973.

reconoce a sí mismo, sino al vecino"[776]. A muchos paraguayos les repudiaba verse sentirse retratados de esa manera tan vehemente y tan fotográfica, que desmitificaba en buena manera el *ego* de muchos de ellos. En concreto, el entonces ministro de Justicia y Trabajo, Ezequiel González Alsina, intentó convencer a Stroessner de que esos monólogos debían de ser prohibidos porque era una vergüenza escribir así, lo que significaba para él reírse del pueblo, apreciación que ratificaron posteriormente muchos otros ministros. Sin embargo, la sorpresa del gabinete ministerial fue encontrar que Stroessner no pensaba prohibirlos porque él los leía con atención, ante lo cual todos cambiaron rápidamente de opinión y consideraron que los monólogos eran obras de utilidad pública. En sí, los monólogos tuvieron y siguen teniendo una gran aceptación del lector medio.

La sonrisa de Appleyard ante estos hechos le llevó a pensar diez años después que podía volver a editar un nuevo libro que recopilara los monólogos escritos después de aquel primer intento. En 1983 vio la luz un conjunto de pequeñas pinceladas narrativas reunidas bajo el nombre de *La voz que nos hablamos*, que incluye los que escribió entre 1979 y 1982[777]. El título es significativo de las intenciones del texto: a lo largo de los setenta y un pequeños relatos que lo conforman, aparece una voz que establece un diálogo en realidad, y el pronombre personal utilizado en todos ellos, *nos*, hace referencia a la pertenencia a todos los paraguayos de dicha forma de hablar. Así, el título revela que lo importante y lo trabajado en estos monólogos es la forma de la expresión escrita del lenguaje coloquial, reto

[776]Citado por Jorge RUFINELLI en el prólogo de Augusto MONTERROSO: *Lo demás es silencio*. Madrid, Cátedra, 1986, p. 33.

resuelto perfectamente por Appleyard, lo que se traduce en que leídos de forma oral encontramos que en verdad se está hablando como lo hace el paraguayo. Ello, sumado a que sus argumentos parten de una anécdota cotidiana intranscendente, les otorga el papel de ser una comedia humana de Asunción, y por extensión del Paraguay; un borrador de la vida cotidiana de la ciudad, al modo costumbrista, que hace evolucionar y adaptar la escena de los relatos españoles del siglo diecinueve de Mesonero Romanos y Estébanez Calderón.

Habría que preguntarse en principio si en verdad estamos ante escritos que se pueden considerar monólogos. Lo cierto es que, como afirma Josefina Pla en el prólogo de la obra[778], los monólogos de Appleyard son en realidad diálogos, y mejor se podría argumentar si señaláramos que son pequeños relatos en los que una voz dialoga con un interlocutor ausente de la representación que forma la palabra pero presente en ficticio. Son en realidad, al decir de Josefina Pla, *diálogos disfrazados*, en cuanto el narrador no se dirige a su interioridad, sino a un interlocutor virtual que no hace acto de presencia con palabras. Valga como muestra el siguiente fragmento del monólogo titulado **Jugar con la ilusión**, que reproducimos literalmente:

> No, mi amigo, eto no e broma, e un insulto, una falta de repeto, una burla que yo no viá soportas...
>
> No, no, dejame haular, ya batante perjuicio me hicite para que ahora venga a tratar de esplicarte. Vo no tené derecho a hacer eso, ningún derecho... Y te juro por la memoria de mi madre muerte que eto no va a quedar así.

---

[777] José Luis APPLEYARD: *La voz que nos hablamos*. Asunción, El Lector, 1983.
[778] *Íbid*., pp. 5-9.

> No, señor. Yo soy incapá de matar una moca, pero cuando se quiere burlar de mí, ntonce yo salto, y yo me sí vengar y te juro que me viá vengar. Ni se te ocurra que eto va a quedar así no má...
> Pero no pué, ch'amigo, no me venga con esa cosa. Masiao no conocemo, pué. Yo vine a etar acá con lo amigo, para psar un rato agradaule, charlar un rato y vo vení con eso.[779]

En este fragmento encontramos casi todas las características del lenguaje de los monólogos, del lenguaje paraguayo tratado de representar por escrito: las elisiones, apócope de las eses finales, ensordecimiento de eses del interior de la palabra, aféresis y síncopas vocálicas, vocalizaciones de consonantes, y en general un discurso nominal de frases breves, muchas de ellas exclamativas e interrogativas. En este sentido, los monólogos de Appleyard recuerdan la prosa que presenta influjos de **Luvina** de Juan Rulfo.

Cada monólogo se inspira, como ya hemos advertido, en una situación de la vida cotidiana que se objetiva en las palabras de un personaje: los problemas de la construcción de una casa, cenas con amistades, la preocupación por el dinero y el bienestar, la imposibilidad del analfabeto de aprender citas de personajes célebres con las que quedar bien en una cena de empresa, infidelidades amorosas, discusiones familiares, las vicisitudes de un hijo único, la compra cotidiana, las conversaciones en autobús sobre la vida de cada uno, la comida diaria, discusiones deportivas, cobros de cuentas pendientes, la tintorería, la vida con electrodomésticos pero menos feliz que cuando no se tenía ninguno, el rumor sobre enfermedades del vecino, sesiones de juntas directivas de asociaciones, matrimonios, etc. Todas son situaciones comunes, habituales, en

las que lo que importa es el retrato del ambiente de la vida de las gentes de Asunción. No hay actitudes transcendentales, ni personajes con nombre y apellidos, ni localizaciones concretas; lo importante para Appleyard es reflejar cómo hablan los paraguayos y de qué temas. De esta manera, las situaciones reproducidas en las obras son perfectamente reales y su puesta en práctica revela su teatralidad; los monólogos pueden servir como piezas de soliloquios a interpretar en la escena por un sólo personaje. Así, el hombre corriente de Asunción se ve reflejado en ellos y Appleyard no trata nunca de realizar una dura crítica contra estas costumbres, sino que se limita a reproducirlas siempre desde un punto de vista afectuoso y con simpatía, sin mostrar acritud hacia las actitudes de sus conciudadanos, aunque a veces estas actitudes sean absurdas, infantiles y decadentes. La teatralidad y el dialogismo de los monólogos hacen que el lector medio sienta interés por su lectura porque se sitúa como oyente de las palabras del personaje, y al mismo tiempo los convierten en pequeñas joyas de la narrativa paraguaya contemporánea.

Desde el tiempo que vivo.

José Luis Appleyard continuó su trabajo periodístico en el diario vespertino *Última hora* después de la desaparición de *La Tribuna*, pero ya no publicó monólogos como los anteriores, sino verdaderas impresiones personales sobre temas inspirados en la historia del mundo y del hombre, escritos con una prosa poética muy trabajada. Appleyard reunió estos textos prosísticos breves, surgidos a partir de lecturas sobre la historia del hombre, en un libro que se titula *Desde el tiempo que vivo*, aparecido en

[779] *Íbid.*, p. 11.

1993[780]. Como bien refleja el título, se trata de pequeños retablos escritos con la intención de reflejar estados de ánimo del mismo autor ante un problema universal o local concreto sin hacer grandes balances ni deducciones; solamente llevado por sus reacciones sentimentales subjetivas; son pequeñas narraciones escritas sobre temas del mundo actual del fin del milenio. Así, la obra se compone de sesenta y cinco artículos, muchos de ellos poéticos, y en general con el denominador común de ser un intento de acercarse al mundo para comprenderlo por medio de la abstracción de la imagen cotidiana.

Sus temas parten de un momento de la historia del hombre para a continuación transcribir la impresión poetizada de los mismos. Todos ellos son diversos: el descubrimiento de América, el choque de las culturas americana y europea después del descubrimiento, el fin del milenio, la lucha desigual del hombre y de la tierra, impresiones fugaces sobre un instante, la historia cristiana y romana, el arte, los cuentos y las religiones orientales, homenajes a personalidades como Teresa de Calcuta, reflexiones filosóficas sobre la vida del ser humano, etc. Y en cuanto al estilo, el lirismo subjetivo domina sobre todo. El lenguaje es sencillo, sin alardes de barroquismo, con recursos del lenguaje coloquial como la enumeración anafórica, el encadenamiento causal de frases o las repeticiones. Pero Appleyard utiliza siempre el lenguaje como un mecanismo preciso en todo momento. Y emplea cualquier mitología (griega, latina, cristiana, oriental, guaraní, etc.) como recurso lírico y temático. Valga como ejemplo el siguiente fragmento de **El punto del regreso**:

---

[780]José Luis APPLEYARD: *Desde el tiempo que vivo*. Asunción, Editorial Comuneros, 1993.

> Siempre regresamos. Hay un punto único que nos permite y nos obliga al regreso. Y esa unidad del punto varía en cada hombre, en cada persona. Y siempre es único para quien lo sabe apreciar y no lo confunde con imitaciones o con puntos falsos que se prestan al juego. El regreso es una constante de la vida humana que mantiene la perennidad de un sitio, de un sentimiento, de un amor.
>
> Siempre estamos saliendo, siempre estamos huyendo a alguna parte. Y siempre regresamos a ese punto magnético que nos atrae y rechaza en un juego constante e inagotable. Vamos a trabajar, y regresamos. Vamos a estudiar, y regresamos. Vamos de viaje y añoramos el punto, queremos regresar. Podemos estar en las antípodas, y la fuerza emanada de ese punto nos sigue atrayendo. Y si queremos olvidarlo, la fuerza de la nostalgia nos impele hacia él.
>
> Ese punto es una Penélope paciente que teje y desteje nuestros sueños con el hilo del recuerdo, y no podrá haber Circe ni sirenas que impidan el retorno.[781]

Appleyard ha construido un mundo con palabras: el de la realidad objetivada en los monólogos y el mundo de la captación de la realidad de forma subjetiva en la prosa de *Desde el tiempo que vivo*. Pero sin duda, lo más destacado de este autor -habría que especificar poeta- es el perfecto uso que hace de la lengua, tanto en sus registros coloquiales como poéticos, de tal forma que ha conseguido a lo largo de su trayectoria que se le considere unos de los mejores escritores paraguayos de todos los tiempos.

[781] *Íbid.*, p. 9.

8.3. MARGOT AYALA DE MICHELAGNOLI: LA INDAGACIÓN EN EL LENGUAJE URBANO POPULAR.

Margot Ayala de Michelagnoli se ha dado a conocer primero como artista plástica y posteriormente como poetisa y novelista. Ha publicado tres novelas breves: *Ramona Quebranto* (1992) y *Entre la guerra el olvido* (1992) y *Más allá del tiempo* (1995). Ésta vio la luz en el mes de diciembre de dicho año y se iba a titular en un principio *Terorerorré, terorerorá*, que en guaraní significar "hamacarse", inspirándose en una antigua canción infantil guaraní que todavía se canta en el interior del Paraguay. Por otra parte, *Ramona Quebranto* fue adaptada al teatro por Mario Halley Mora

La influencia de la pintura en sus obras literarias es patente. Su escritura es como un cuadro plástico donde se retratan fragmentariamente pinceladas de una historia o de un ambiente. Por otra parte, esta fragmentación hace que la estructura sea dispersa, basada sobre todo en irrupciones encadenadas de breves párrafos de paisajes y personajes. Incluso sus novelas tienen una disposición tipográfica peculiar: el texto ocupa una pequeña parte de la página en blanco, dando las palabras una sensación de vacío en el espacio y en el tiempo, hecho simbolizado aquí por el blanco de las páginas.

Margot Ayala es una escritora que ha aprendido a escribir con el tiempo. Su primera obra publicada, el poemario *Ventana al tiempo*, está escrita en letras mayúsculas para disculpar la paradoja de que no supiese utilizar los acentos. También es conocida la labor de corrección y de enseñanza que le han

brindado Mario Halley Mora y Francisco Pérez Maricevich. No obstante, ha sabido aprovechar su sensibilidad para trazar argumentos.

Ramona Quebranto.

Ramona Quebranto[782] es la primera novela, y hasta ahora única, escrita en *jopará*, el lenguaje popular del Paraguay mezcla de guaraní y de castellano. Por ello, Margot Ayala fue audaz cuando decidió novelar en este dialecto mestizo de las dos lenguas paraguayas, porque refleja con fidelidad el lenguaje del popular barrio asunceño de la Chacarita, sito en el centro de la ciudad, junto a la Asamblea Legislativa y a la orilla del río Paraguay, y uno de los más humildes y con más miseria. Por medio del lenguaje, Margot Ayala trata de reflejar en un espejo la idiosincrasia del mundo interior de la Chacarita, transcribiendo los problemas y las inquietudes de sus gentes. La importancia de la novela estriba en el uso del *jopará*; en la adecuación de la realidad de la Asunción más desarraigada al lenguaje de la novela, de tal manera que el diasistema lingüístico del jopará queda elevado a un nivel literario. Por ello, *Ramona Quebranto* es una variante de la novela urbana asunceña; de la corriente narrativa que se expande con Mario Halley Mora.

Margot Ayala investigó el lenguaje, e incluso grabó el habla de la Chacarita, para poder transcribirla de forma adecuada. Como la obra transmite problemas de las gentes de este barrio, el argumento carece de importancia en sí: es el dramatismo de la situación de la gente humilde y la plasmación de sus problemas y sentimientos el centro de atención de la

novela, y el lenguaje se convierte en ejemplo del testimonio de ese dramatismo. La novela es un lienzo en el que la autora va estampando la vida de la Chacarita y el lenguaje es la pintura que maneja, el elemento que va traduciendo en imágenes la resignada aceptación de los constantes infortunios que padece la gente de este barrio. Los problemas amorosos, las crecidas del río y el dolor del sufrimiento cotidiano, están trazados por la narración de la vida de Ramona Quebranto, una protagonista que presenta la complejidad del alma popular de Asunción, a pesar de su aparente mentalidad simple y aldeana. Ramona es hija de las circunstancias en que vive y su comunicación con el mundo también se manifiesta en su silencio estoico.

Así, la novela presenta un microcosmos peculiar dentro del macrocosmos que representa la capital del Paraguay. Margot Ayala capta y transmite literalmente el mundo de este microcosmos, del que Ramona Quebranto, como bien simboliza su apellido, transluce el sufrimiento de las clases más humildes de la ciudad. El ambiente, precisado con el lenguaje, se convierte en el verdadero protagonista de la obra, pero su reconstrucción no llega al lector por medio de la descripción de personajes y situaciones sino por el habla, elemento identificador de la esencia del *modus vivendi* de la Chacarita, salvo en las escasas escenas en que un narrador omnisciente utiliza el español. Por tanto, el español que aparece en la obra tiene una función de referencialidad externa a la trama de la novela, al espacio inerte del mundo donde se desarrolla, mientras que el *jopará* da vida a los personajes y al propio

[782]Margot AYALA DE MICHELAGNOLI: Ramona Quebranto. Asunción, s.e., 1989

mundo previamente descrito en castellano. La ausencia de estructura y de trama narrativa se resuelve en cuadros fragmentarios de la realidad representada (el barrio de la Chacarita), cuyo único vínculo lo constituye el uso del *jopará*. El uso del habla popular se convierte en el centro de la novela.

La protagonista Ramona da testimonio del mundo de pobreza en que vive. La vida la somete a una ansiedad constante que la obliga a ser generosa con el mundo que la rodea, aunque no pierde nunca sus vínculos con la conveniencia personal. Siente su dignidad como el producto más firme de su existencia y debe justificarse a sí misma el aprendizaje de la vida. Sus conflictos son de supervivencia y de reivindicación de su dignidad, porque la vida misma se los impone como necesarios para su vida diaria. Sin embargo, no es una novela que defienda postulados contra el orden social establecido, sino que se limita a reflejar un mundo pobre, y si hay una reclamación de justicia social la autora la realiza desde punto de vista ideológico caritativo burgués y católico. Es cierto que Margot Ayala denuncia la realidad social del barrio más humilde de Asunción, pero no ofrece alternativas a la solución de la miseria en que viven estas personas. Sin realismo de tesis, la obra, pues, se limita a fotografiar con fidelidad el barrio y lo único que intenta la autora en este sentido es provocar en el lector de la obra la simpatía hacia estas gentes.

La novela requiere un ejercicio de habilidad y de esfuerzo del lector, no sólo por estar escrita en *jopará*, sino por la captación plena de la estructura física y social del mundo de la Chacarita. La oralidad del texto obliga al lector a

completar las respuestas ausentes que han de dar sentido a los rasgos de la vida cotidiana que en la novela se narran. La obra carece de vigor narrativo y rompe los esquemas de la novela tradicional: no hay una historia perfectamente definida, porque no es la intención de la autora, y su estructura se conforma con tres retablos yuxtapuestos sin aparente nexo de coordinación en los que lo importante es el impresionismo del realismo de las imágenes trazadas con las palabras.

La primera parte, titulada "Chacarita", comienza con la descripción realista del lugar en castellano, donde en algunas líneas es visible el lirismo. Pero después desaparece el castellano y deja paso sin solución de continuidad a unos extensos diálogos en *jopará* cuyo contenido queda limitado al planteamiento de problemas domésticos, en los que la mujer queda como una víctima de la opresión de una sociedad excesivamente patriarcal de cara al exterior. La segunda, la tercera y la cuarta parte, tituladas respectivamente "Severino", "El río y la creciente" y "Ramona Quebranto" poseen una estructura narrativa semejante a la primera. "Severino" refleja la dureza de la vida para los hombres de la Chacarita, y la hostilidad del mundo que rodea al barrio.

En todos los capítulos la angustia de los personajes se percibe en sus rostros y en sus palabras. Analfabetismo, violencia que sustituye a la educación, intemperancia de la naturaleza, sobre todo del río y sus crecientes, son los rasgos del mundo plasmado en la novela. La autora asume postulados *rousseaunianos* cuando narra la infancia idílica de los personajes, a pesar de vivir en un mundo de pobreza, pero que en la adolescencia se destruye porque el joven descubre un

mundo de odio, machismo y violencia a su alrededor, como se vislumbra en este párrafo de la segunda parte de la obra:

> De aquellas conversaciones en las esquinas con los amigos sólo recordaba la magia y lo fantástico.
>
> Ahora prefería las de violaciones, asesinatos, robo y sexo.
>
> Cumplidos los quince años, un día el hombre de la hamaca maltrató brutalmente a su madre, causándole heridas externas e internas. Ella murió en sus brazos de una hemorragia.
>
> Fue allí... en ese instante, cuando conoció el odio y el olor a sangre que había de marcar para siempre su destino.[783]

Margot Ayala denuncia que la miseria es la causa de violencia y la angustia de los personajes. Es el vértigo de los acontecimientos el que conduce a los personajes a una trayectoria difícil de la que ya no podrán escapar hasta su muerte. El determinismo social es obvio: el ambiente en el que viven es el culpable de su situación. El medio les hacer caer en la delincuencia y el contrabando es la solución para su subsistencia diaria. Los personajes trabajan como sirvientas, albañiles o plomeros, oficios que las clases medias y altas desprecian. Su marginalidad les aleja de los eventos políticos de Asunción y de la historia paraguaya; no cuentan en las decisiones de los gobernantes. El golpe de 1989 queda para ellos como un enfrentamiento entre la artillería y la caballería, y observan que todo lo acontecido es producto de la lucha por el poder, porque ellos están marginados de la participación en lo público. Cuando participan en la política se debe a causas fortuitas o a la fuerza de los acontecimientos externos que les empuja, como cuando pueden ser detenidos por la policía acusados de actividades contra el régimen. Así, la

---

[783] *Íbid.*, p. 67.

marginalidad es su problema, lo que se agrava por el analfabetismo, la falta de educación y la incomprensión general. Lo único que comparten con el exterior es el sentimiento católico heredado de la tradición.

Para estos seres sólo cabe la resignación y el exilio interior al no integrarse en la sociedad con la que conviven geográficamente. Son las sombras del progreso de la ciudad, y como sostiene la autora al final de la novela "Ramona es la encarnación de mil Ramonas, que silenciosamente, sin otra opción, han jugado a vivir una existencia anónima, sumida en el absurdo de lo cotidiano, en un rito milenario de sensaciones, miserias, cansancio y muerte, sin que nadie ni nada pueda modificar su fatídico destino" (p. 144). En este párrafo se revela el conservadurismo de la autora al que hemos aludido anteriormente lo que evidentemente resta fuerza a una novela que queda en definitiva en un intento de reflejar un ambiente concreto, sin adoptar ningún tipo de compromiso y bajo la mirada de la mentalidad burguesa. *Ramona Quebranto* es, pues, una novela cuyo valor se centra en la reproducción del lenguaje popular, pero su argumento y estructura endebles le ha restado importancia a lo que es un hecho literario novedoso en la narrativa paraguaya.

Entre la guerra el olvido.

A pesar de que *Entre la guerra el olvido*[784], su segunda novela, no alcanza el éxito de *Ramona Quebranto*, éxito que se benefició de la versión teatral de Mario Halley Mora, es una novela mejor trazada que la anterior. Es una obra de tonalidad romántica, donde se unen dos irrealidades: la de la pasión

amorosa y la de la necesidad de manifestar la pasión patriótica. La historia se localiza en la Guerra del Chaco, pero la contienda no es su tema principal, sino la indagación en la transformación que las experiencias de la realidad infieren en la conciencia; hecho característico de la vertiente intimista de la narrativa femenina. La novela parte de una perspectiva en primera persona, donde el narrador-protagonista, un soldado, trasmite las experiencias de su fracaso amoroso y de la guerra, después de haber recibido una carta de su amor platónico que ya no puede conseguir definitivamente. Por otra parte, la autora encuadra los acontecimientos en espacios perfectamente descritos, pero a la vez incursiona en la narración del espacio interior del personaje, representado por medio de las palabras de su largo soliloquio.

La novela tiene seis partes que giran alrededor de este tema. En la primera, titulada "El Chaco" el discurso comienza con una descripción que trata de reflejar la dureza de la región y la dimensión supratemporal de este espacio donde no transcurre el tiempo. Éste es el escenario de la Guerra del Chaco, donde el personaje sufre las inclemencias del terreno y el carácter absurdo de una guerra de causas inexplicables para el personaje y del patriotismo inaudito al que han de verse sometidos los soldados, alejados de unos mandos militares que no entienden la realidad de la dureza de la lucha. Margot Ayala, por tanto, se centra en contar el aspecto interior del ser humano corriente, inmerso en los grandes avatares de la historia, y la influencia que estos sucesos tienen en su comportamiento durante el resto de su vida.

---

[784] *Margot AYALA DE* MICHELAGNOLI: Entre la guerra el olvido. Asunción, s.e., 1992.

La segunda parte, "La guerra", expresa el sufrimiento del narrador-protagonista durante el conflicto. El instinto de supervivencia y el recuerdo le salvan de la tragedia en que está inmerso. Todo este sufrimiento se mezcla con el recuerdo de la imagen de la mujer que ama y la esperanza de volver a tenerla en sus brazos le devuelve la ilusión perdida. En esta parte recuerda los momentos de felicidad con ella, lo que revela el tono romántico de la narración.

En la tercera parte, "El olvido", el narrador-protagonista descubre cómo su vida se ha quemado en ese conflicto, pero cómo también ha llegado el olvido de su amada, y en la siguiente, "Mariela", resume la historia de la amada. A partir de ésta cambia el punto de vista y aparece un narrador omnisciente en tercera persona que cuenta la desgraciada historia de esta mujer, obligada a casarse con un hombre de la edad de su padre que finalmente muere, con el amante asesinado por su padre cuando iba a encontrarse con ella en sus propiedades, y finalmente con el padre encarcelado por este suceso. Ello la conduce finalmente a Asunción donde encuentra al protagonista de la obra y vive con él un feliz idilio.

En la siguiente parte, "La pesadilla", detalla expresamente un episodio de la guerra que le impacta al personaje. Un prisionero boliviano con el que convive y entabla amistad, es fusilado finalmente y él mismo es quien debe de cumplir la orden. Así, la autora revela la contradicción entre los sentimientos particulares del hombre y el deber colectivo injusto en muchas ocasiones. Las visiones del pasado feliz siguen siendo el impulso que libera su imaginación. Y el último apartado, "El regreso", cuenta lo que le sucede al personaje

cuando retorna de la contienda. En él cuestiona las decisiones de los altos mandos, incomprensibles para él. Al volver siente que ha perdido buena parte de su vida y de su mundo, y descubre que es un forastero extranjero en su propia ciudad. El protagonista queda de esta forma desamparado y sólo por culpa de los grandes sucesos históricos en los que se ve obligado a participar; ha perdido la posibilidad de la felicidad.

La guerra se mezcla con la historia amorosa del narrador-protagonista, quien se confiesa a su amante, que le ha escrito una carta, y descubre la pesadilla en que se encuentra. La boda de ambos se debió de suspender porque él se incorporó a las filas de los combatientes. El hambre, la sed y el peligro se mezclan con los recuerdos placenteros del pasado feliz. El personaje reflexiona además sobre el papel del hombre en la colectividad. Se pregunta de qué le sirve la gloria al teniente Rojas Silva si ha muerto; tampoco entiende cómo el ejército triunfador de su país es el que pide un armisticio cuando el enemigo estaba desintegrado. En suma, el hombre común no acaba de entender los grandes avatares de la política y de la guerra, pero siente que éstos le transforman una vida de esperanzas.

El costumbrismo de la obra se refleja en las descripciones de paisajes, en las referencias a lugares de Asunción, en el uso de términos en guaraní y en la detención del relato en circunstancias concretas que muestran costumbres y usos del pueblo paraguayo. *Entre la guerra el olvido* prosigue la línea costumbrista que Margot Ayala inicia en *Ramona Quebranto*; sólo cambia la perspectiva documentalista de ésta por la confesión personal subjetiva, siguiendo la libre expresión de los sentimientos del narrador-protagonista, por lo que la autora

olvida seguir una línea temática y una estructura para dar rienda suelta a los pensamientos sin un aparente orden. La obra, en definitiva, muestra cómo Margot Ayala aúna intimismo y costumbrismo en sus novelas, la principal característica de una narradora testimonial.

Más allá del tiempo.

La tercera novela de Margot Ayala, *Más allá del tiempo*[785], confirma el estilo y la vertiente narrativa de la autora. Podemos catalogarla como novela simplemente porque está escrita en prosa, aunque en realidad estamos ante un poema narrativizado donde lo importante es la recreación del barrio asunceño de la Chacarita, como en *Ramona Quebranto*. Retoma un personaje femenino de este mundo marginal de la capital paraguaya. La protagonista, Petrona, recorre como Ulises algunas zonas del país en búsqueda de su Ítaca natal, búsqueda infinita que va más allá del tiempo, como resume el título de la novela. Petrona anhela conquistar la zona sin memoria donde el tiempo ha quedado sobrepasado por lo íntimo y lo perenne, y al final lo consigue.

La autora reúne en las pocas páginas de la novela fragmentos de la violenta intrahistoria paraguaya para indagar en una reconstrucción del tiempo que va más allá de cualquier dimensión, ya mensurable, ya mítica. Por esta razón, la visión de la realidad paraguaya que presenta Margot Ayala es intimista, y para ello se vale de una prosa poética en la que abundan las descripciones de la naturaleza y de la geografía paraguaya, junto a la indagación en los sentimientos de la protagonista.

La narración se divide en seis capítulos, que podemos estructurar en tres partes conforme a la unidad argumental que presentan. Los dos primeros se centran en el mundo interior de la protagonista; los dos siguientes en el mundo de la Chacarita; y los dos últimos resumen el pasado y el presente de la protagonista. El primero, "Techaga'u"[786], es la narración de la protagonista donde se mezcla el recuerdo nostálgico del amor perdido con la adecuación del paisaje al sentimiento de tristeza. Petrona intenta recuperar el tiempo pasado en el que vivió el amor, pero descubre la irrealidad del recuerdo y de los sueños. El segundo se titula "Tiempo irrepetible" y en él la narradora-protagonista reincide en el tema del anterior, esta vez intensificando las escenas donde pretende demostrar la dureza de su vida, agravada por la pérdida del amor disfrutado. Pero en este capítulo la narradora discurre de la intimidad a lo exterior cuando observa que esa misma dureza es parte de la vida común de todos sus semejantes. Así, lo que observa son retazos de existencia en un mundo efímero amontonado en algún rincón de las nostalgias.

La segunda parte, formada por los capítulos tercero y cuarto son una reflexión descriptiva de la Chacarita. De hecho, el tercero se titula "La Chacarita", y nos descubre una ciudad -Asunción- donde las luces de neón no son más que la máscara que encubre un mundo de pobreza, desigualdad y padecimiento. Esta aparente alegría contrasta con el dolor de unos luchadores sociales que han muerto, como es Roberto, el evocado por la protagonista. Así, la Chacarita es el *no mundo* donde se

[785]Margot AYALA DE MICHELAGNOLI: *Más allá del tiempo*. Asunción, s.e., 1995.
[786]En español significa "añoranza".

encuentran los desheredados que han ido abandonando otros lugares del país para salvarse de la pobreza, sin conseguirlo en Asunción. La Chacarita es un espacio que asfixia y convierte a la protagonista en prisionera de la vida, y el recuerdo que surge de la memoria no hace sino agravar esta sensación de destino inalcanzado en un barrio que no oculta el duro porvenir de sus habitantes. Y el cuarto capítulo, "El regreso", es en realidad otra pintura de la dureza de la vida en la Chacarita, donde a la pobreza se suma el rigor de las inclemencias del tiempo y de la naturaleza.

La tercera parte de la novela establece la unión entre el recuerdo y el presente de la protagonista. El capítulo quinto, "Petrona", resume los orígenes de Caaguazú y el pasado de la protagonista. Supone un cambio de perspectiva, porque en este capítulo aparece la narración en tercera persona y la autora abandona la primera de los anteriores. El narrador explícito describe a la protagonista como "la imagen de una cultura sepultada en los siglos" (p. 119). Para finalizar, el último capítulo titulado "Sola", es un resumen de la vivencia en soledad de Petrona venciendo el discurrir del tiempo en el vaivén de su hamaca.

Tomando todos los capítulos en conjunto, descubrimos que en la breve novela no ocurre nada: no hay acción, no hay temporalidad concreta, y todo es una sucesión de imágenes pictóricas fragmentadas de recuerdos. Solamente tiene importancia la relación entre la protagonista y el espacio en el que habita, sumergidos ambos en la memoria de Petrona, para manifestar el sufrimiento de una mujer humilde del barrio más marginal de Asunción. Sin embargo, en esta novela la autora

abandona el uso del *jopará* que había unificado *Ramona Quebranto* para centrarse en el dolor de la memoria de una vida en la que solamente la supervivencia es lo importante. Así, los párrafos son sensaciones dispersas y trazadas en una prosa aparentemente poética que esconde el dolor, y los capítulos no presentan causalidad, por lo que parecen escritos de forma aleatoria. A pesar de su brevedad, la inexistencia de argumento y estructura hace que la novela sea una sucesión de ideas expresadas con palabras, como podían haber sido reflejadas en imágenes, verdadera pretensión de la autora. El lenguaje empleado se parece más al de *Entre la guerra el olvido* que al de su primera novela, aunque el mundo que aparece es el de *Ramona Quebranto*. En realidad, *Más allá del tiempo* es una alegoría de la desdicha de escaso valor literario, pero que refleja perfectamente el estilo de Margot Ayala[787].

[787]La línea temática de observación de la realidad urbana ha sido seguida posteriormente en Paraguay por algunos autores como Lucila Iribas de Moreno, quien publica en 1990 la novela titulada *Venancia lavandera*. En ella se relata la vida de un grupo familiar pobre de las afueras de Asunción, con sus angustias y con la base de la investigación social y antropológica.

8.4. LA NOVELA ASUNCENA SENTIMENTAL: *ARTURO Y BEATRIZ* DE ALFREDO ROJAS LEÓN.

La narrativa sentimental romántica paraguaya se ha adscrito casi siempre a la vertiente de lo tradicional costumbrista. El género folletinesco, como hemos podido comprobar en la primera parte de este trabajo, ha tenido siempre vigencia y de hecho la primera novela larga paraguaya, *Ignacia* de José Rodríguez Alcalá, es una historia sentimental. Desde los años ochenta comienza a ser un subgénero en decadencia, porque los dramas románticos al estilo tradicional dejan de tener interés para un público lector más cultivado que el de generaciones anteriores. Es demostrativo de ello que durante el período que comprende este trabajo solamente encontramos a cinco autores que se han adentrado en la narración sentimental: Arturo Rojas León, con la novela corta *Arturo y Beatriz* (1984); Ana Iris Chaves de Ferreiro, con el libro de cuentos *Retrato de nuestro amor* (1984); Santiago Dimas Aranda, con *El amor y su sombra* (1984); Lucía Scosceria de Cañellas, con *Cuentos de Lucía*, *Historias de amor*, *Simplemente relatos*, *El lapacho*, publicadas en 1993, y *El engaño* y *Un hombre solitario*, en 1994; Catalo Bogado, con *Por amor* (1981)[788]. De todas ellas, solamente *Arturo y Beatriz* y las novelas de Lucía Scoscería de Cañellas se ajustan plenamente a las características de la llamada novela rosa.

Entre estas obras hay muchas diferencias. *Arturo y Beatriz* es un rastreo de la psicología del enamorado juvenil de esos

[788]Este relato de Catalo Bogado se publica por primera vez en 1981, en la obra *El hijo varón*, y posteriormente en 1994 en *...Por amor y otros cuentos*.

años, con una trama que desarrolla el despertar a la vida de un grupo de adolescentes y el amor de uno de ellos por una joven de diferente escala social. Es una historia asunceña ante todo: de jóvenes que viven en el ambiente de la capital paraguaya. El narrador es uno de ellos y cuenta la historia de la pasión amorosa propia de la adolescencia de los protagonistas del título de la novela. La narración es un canto a la vida, al amor y la cotidianidad. El lenguaje es lírico en muchos pasajes, y bastante sencillo. Pero la resolución del conflicto de los enamorados es bastante superficial y apresurada. El problema planteado tiene todos los estereotipos de la historia de amor de adolescentes. una obra insustancial que no tiene excesiva trascendencia en el panorama de las letras paraguayas actuales.

Alfredo Rojas León ha sido un autor que apareció esporádicamente en el mundo de la literatura, y a pesar de su juventud –nació en 1950– no ha vuelto a publicar obras desde 1984, cuando editó el poemario *Cantos de mi sangre* y la novela corta *Arturo y Beatriz*. Esta obra es el mejor ejemplo de novela sentimental juvenil publicado en la narrativa paraguaya actual. Es la historia simple, plagada de tópicos, del amor imposible de dos jóvenes de costumbres distintas al proceder de dos clases sociales diferentes: el joven Arturo proviene de una familia humilde, mientras que Beatriz pertenece a la burguesía. El autor opta por un desenlace conservador: los amantes no pueden consumar su matrimonio por la oposición de los padres de la muchacha y por la propia mentalidad de Beatriz, educada para otros menesteres que no sean el de convertirse en la mujer de

un economista -Arturo es un estudiante de Ciencias Contables- que ha de ascender socialmente aún.

El narrador es un personaje secundario intradiegético que al mismo tiempo actúa como testigo de los acontecimientos de la pareja protagonista. La acción queda sumergida por la gran cantidad de diálogos, que suelen esbozar muy esquemáticamente a los personajes. Éstos pierden individualidad, a pesar de que el autor intenta tipificarlos por medio del distanciamiento del narrador-testigo, y la historia acaba siendo una novela juvenil de amoríos. Lo que podría haber sido una novela de rebeldía ha quedado en una narración de la iniciación en el amor del joven Arturo. La crítica social que podría surgir de la consumación del amor entre dos personas de distinto origen enfrentándose a las convenciones familiares, acaba siendo la crónica del fracaso del protagonista al querer traspasarlas. En cambio, el amor del narrador y de Inés, prima de Beatriz de quien no acaba conociéndose su situación social a diferencia de lo que ocurre con ésta, se consuma porque son dos amantes sin grandes aspiraciones, no como Arturo y Beatriz; la novela queda, pues, como un canto al *aurea mediocritas* del hombre de la ciudad, del joven en este caso.

El retrato de Asunción queda como fondo de la historia dramática de Arturo. El protagonista adopta una actitud ante la vida muy trágica por la imposibilidad de consumar matrimonialmente su amor por Beatriz. Por esta razón, el desenlace pierde coherencia cuando repentinamente Arturo cambia de actitud con respecto a Beatriz después de haberla conocido en profundidad, hecho que contrasta con la desesperación que demuestra unas páginas antes, próxima a la del amante

romántico, capaz incluso de suicidarse si no consuma su amor. A veces, Arturo se aproxima más a un ser adulto que a un joven en sus reacciones, pero su sentimiento amoroso está cerca del enamorado sufrido de la novela sentimental.

Arturo y Beatriz cabe enmarcarse dentro del folletín rosa, aunque el final es distinto al de éste; de la novela juvenil sentimental, con todos los tópicos que dificultan la lectura, pero que favorece el gusto de las clases populares. El tratamiento de la psicología de los personajes es simplista, a pesar de la individualidad que intenta introducir el autor en ellos e incluso el valor autobiográfico que tiene la novela. No obstante, la obra es un testimonio de la decadencia del subgénero romántico folletinesco en la narrativa paraguaya contemporánea.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

9. LA NARRATIVA POLICÍACA.

El subgénero policíaco es la gran asignatura pendiente de la narrativa paraguaya actual, si observamos la casi inexistente dedicación a ella de los narradores. La única obra de autor paraguayo del período que estudiamos que incluye mayoritariamente relatos de corte policíaco es *Sin testigos* de Roberto Thompson. Sin embargo, este autor vive en los Estados Unidos, porque dentro del Paraguay el cultivo de la narración policíaca es casi estéril.

Histórica y esporádicamente, algunos autores paraguayos se han acercado a los procedimientos y estructuras del subgénero. Uno de los primeros fue Gabriel Casaccia, con los cuentos **El hombre de las tres A** y **El crimen perfecto**. El primero es un relato de agentes secretos en el marco de las luchas revolucionarias en los alrededores de Asunción, que fue publicado en la antología *Crónicas con espías*, realizada en Argentina por Juan Jacobo Bajarlía[789]; el segundo, al decir de Francisco E. Feito, es un "análisis sicológico disfrazado de cuento policial"[790], donde lo fundamental es la indagación en la mente del esquizofrénico protagonista, que cree haber cometido el crimen perfecto para satisfacer su hombría de marido engañado[791]. Ambos son incursiones aisladas de Casaccia, relatos psicológicos más que aproximaciones al subgénero policíaco, y habrá que esperar a que Santiago Trías Coll, en

---

[789] Juan Jacobo BAJARLÍA: *Crónicas con espías*, Buenos Aires, Editorial Jorge Álvarez, 1966, pp. 97-120.
[790] Francisco E. FEITO: "La difícil alianza entre el compromiso y el arte". En Gabriel Casaccia: *Cuentos completos*, Asunción, El Lector, 1996, pp. 13-21.
[791] Casaccia incluyó **El crimen perfecto** en la segunda edición de su obra *El pozo* (1ª edición en 1947), publicada en Buenos Aires, Editorial Jorge Álvarez, 1967. Ese mismo año se publicó también en Ángel Flores,

los años noventa, edite *Tacumbú, infierno y gloria*, primera novela paraguaya que se integra en la literatura negra carcelaria, y *Hechizo paraguayo*, narración que mezcla las aventuras con una trama de delincuentes. No obstante, en ambas acaba prevaleciendo el sustrato argumental político por encima del policíaco. Posteriormente, en la novela del autor de origen teutón, Michael Brunotte, titulada *Una herencia peligrosa*, prevalece el argumento de la narración de aventuras policíacas; trata sobre la persecución de la familia de un político y militar importante de la historia argentina a los descendientes de una colonia de emigrantes europeos a ese país, con un pasado comprometido por unos documentos y cédulas de deuda del gobierno paraguayo por reparaciones de la Guerra de la Triple Alianza, cuyo valor es multimillonario.

En 1995 se publica una novela que puede considerase como policíaca, aunque también como socio-política: *El ultimo vuelo del pájaro campana*, de Andrés Colmán Gutiérrez. Posee el hilo argumental de la trama detectivesca y el protagonista recuerda en cierta medida al Philip Marlowe de las novelas de Raymond Chandler, de la misma forma que el desenlace es propio del subgénero. Entendemos, en este sentido, que novela policíaca es aquella cuya trama principal pretende resolver crímenes o simplemente mostrar mundos detectivescos, fuera de que debajo existan componentes de otro tipo o subargumentos de tipo político, amoroso o social. Por esta razón, se puede considerar *El último vuelo del pájaro campana* como la primera

edit.: *The Literature of Spanish-America*, vol. IV, New York, Las Américas Publishing Co., 1967, pp. 780-789.

que inicia el género dentro del país, aun teniendo en cuenta ciertos reparos para catalogarla como policíaca, por las connotaciones antropológicas, políticas y sociales del discurso. Sin embargo, el aire de novela detectivesca, mezclado con la trama política, recuerda algo a algunas novelas de Carvallo de Manuel Vázquez Montalbán, como *Asesinato en el Comité Central*.

¿A qué se debe la falta de obras policíacas en Paraguay hasta la aparición de la novela carcelaria de Trías Coll en 1991, la de Michael Brunotte en 1994 y la de Colmán Gutiérrez en 1995? Hay en principio desinterés del público por el subgénero negro, a la inversa de lo que sucede en la mayor parte de los países, incluso en Latinoamérica. En las librerías no hay demasiadas obras policíacas de autores extranjeros, y las que se publican después de la caída de Stroessner caen en los tópicos del *best-seller* de aventuras policiales, con enredos de mafia, asesinatos y una trama argumental propia de la novela de kiosco, como las *Selecciones del Reager Digest*. Entre los autores permanece la taxonomía sociológica disyuntiva entre literatura culta y literatura popular, por lo a veces ésta no resulta tan valorada como merece. En un país en desarrollo y una literatura que está comenzando un período de expansión, la novela policíaca se sigue considerando como subliteratura, y por ello no ha entrado en las intenciones creadoras de los autores. No obstante, la narrativa paraguaya actual ha adaptado al uso "culto" en la literatura algunas fórmulas policíacas, muchas veces al estilo de Borges, es decir, recurriendo al género desde una gran variedad de

perspectivas. La aparición del elemento policial en torno a un crimen tiene connotaciones metafísicas como en Borges, lo que se puede percibir sobre todo en *El invierno de Gunter* de Juan Manuel Marcos.

Creemos que las afirmaciones que realiza José F. Colmeiro en relación con el desarrollo de la novela policíaca española hasta el último tercio del siglo XX, son válidas en líneas generales para la narrativa paraguaya[792]. En primer lugar, este autor afirma en sus conclusiones que en la España anterior a la postguerra del 36 "no se han cumplido hasta muy recientemente ciertas condiciones socioculturales que rodearon el surgimiento de la novela policíaca clásica en otras naciones más avanzadas económica y socialmente (Inglaterra, Estados Unidos y Francia, principalmente). Estas características se resumen en un auge del positivismo y del cientificismo, en el orden intelectual; y el despegue de la burguesía, en el orden económico que originan una sociedad capitalista avanzada, con la consecuente instauración y estabilización de un fuerte estado de derecho burgués en el orden jurídico-social"[793]. A ello, el citado crítico añade la carencia de una base de consenso y de unos sólidos principios democráticos universales, que origina una desconfianza general hacia las instituciones sociales. Para unos, se traduce en un escepticismo ante el poder moral de la autoridad represiva, y para otros, en un recelo ante la igualadora justicia democrática, ambas bases indispensables,

[792] José F. COLMEIRO: *La novela policíaca española. Teoría e historia crítica*. Barcelona, Anthropos,1994.
[793] *Íbid*., p. 261.

según él, para el desarrollo del género. Es evidente que estas condiciones tampoco se dan en Paraguay.

Hemos de recordar que los paraguayos informados han sido siempre conscientes de que el país se convirtió en un refugio de nazis y delincuentes internacionales después de la Segunda Guerra Mundial. Se refugiaban en un país completamente aislado de la comunidad internacional, con el silencio de los vencedores de la contienda y la connivencia de la dictadura de Morínigo. De otro modo, es imposible que se crea en la posibilidad de que la justicia recaiga en el criminal, cuando desde los poderes gubernamentales se da refugio a delincuentes buscados en otros países, y cuando la corrupción, que permite la expansión de hábitos delictivos en miembros del poder y de la policía, es una costumbre más que una práctica habitual. De ahí que muchas obras políticas sean las sustitutas de las policíacas, porque los funcionarios del estado y el poder actuaban como verdaderos delincuentes; no sólo eran represores, sino que también practicaban habitualmente el cohecho y la prevaricación. Era más fácil encontrar un delito entre funcionarios públicos que en la población, siempre víctima de la arbitrariedad del poder. En realidad, no es sólo la carencia de una tradición en la vertiente, lo que ha impedido el desarrollo de temáticas policíacas en la narrativa del Paraguay, sino la misma evolución del estado dictatorial, porque la delincuencia era una práctica habitual protegida desde el poder. Si hubiese existido un detective que combatiera a delincuentes, hubiera puesto a disposición de la justicia a personajes ilustres,

más que a personajes tradicionalmente vinculados al mundo del hampa en los países de democracia desarrollada.

Si tenemos en cuenta que la novela policíaca se define por poseer dos características: incluir una "historia del crimen" y "una historia de la investigación"[794], podemos afirmar con rigor que no existe un *corpus* del subgénero en la narrativa paraguaya, salvo las excepciones susodichas, y las de algunas obras de poca calidad que están más cerca del best-seller de espionaje norteamericano que de los presupuestos de la novela policíaca, como es el caso de *Intriga bajo el Trópico de Capricornio* (1995), de Margarite du Gerny.

Pero podemos encontrar presupuestos de la gramática del género que aparecen en algunas novelas, como la susodicha de Juan Manuel Marcos. La historia de *Esta zanja está ocupada* de Raquel Saguier posee como eje central el asesinato de un personaje importante. Sin embargo, el crimen es un pretexto para cuestionar un orden social establecido. La relativización moral de los personajes de estas novelas es una característica de la novela negra, pero las actitudes de éstos no están ligadas al fenómeno criminal, lo que hace que el elemento policial quede como un motivo argumental alrededor del que gira una variedad de códigos pertenecientes a otros subgéneros narrativos.

Afirmando lo dicho hace unos párrafos, algunos cuentos presentan esta estructura policial y mantienen la denuncia de la violencia institucionalizada y de la prevaricación como práctica habitual de la policía y del poder, como los de

Guido Rodríguez Alcalá y la novela *La noche blanca*, de Reinaldo Martí, donde el protagonista se desenvuelve en un mundo teñido de delincuencia y corrupción. Pero su sentido es político, porque hay una denuncia de la realidad paraguaya e intención de convencer al lector de la crueldad del régimen y de la violencia política, y no un deseo de crear una historia en la que el crimen y la investigación sea el motivo central de las obras. En *Los hombres de Celina*, de Mario Halley Mora, hay una muerte provocada por el protagonista para conseguir la riqueza de una herencia, pero el narrador desliza la trama hacia los sentimientos y los rigores del carácter del ser humano. En estas obras no hay trama policial, ni siquiera intención de aproximarse a las características del género, porque lo que se refleja es el verdadero mundo de la corrupción y del servilismo de la policía a los poderosos en Paraguay. De lo que cabe hablar es de la influencia de determinados presupuestos de la literatura policíaca en la narrativa de otros subgéneros, como es el manejo del suspense narrativo o el acercamiento a la denuncia de las actividades de contrabando y de la corrupción y a los ambientes de bajos fondos de la sociedad.

Por tanto, el género policíaco apenas se ha desarrollado en Paraguay, ni siquiera la literatura criminal, aunque existan en la realidad circunstancias sociales, suficientes delitos de guante blanco y bajos fondos, para haberse desarrollado. Lo más puro del subgénero es el acercamiento de Roberto Thompson en 1987, en algunos cuentos de su obra *Sin testigos*. Sin embargo, en la mente de muchos autores está el

---

[794]Tzvetan TODOROV: Poétique de la prose. Paris, Éditions du Seuil, 1976.

escribir una novela policíaca. Quizá cabe pensar que la ausencia de obras policíacas en Paraguay se debe a que los argumentos de la política suelen girar alrededor de la corrupción política y delictiva a que las luchas intestinas de los personajes involucrados en complejas tramas políticas suelen tener un comportamiento delictivo en las obras, y los autores han buscado más el momento político para crear argumentos, ya que la ficción policial estaba en la vida misma, por lo que no era necesario inventar novelas de robos y asesinatos ficticios.

Así, pues, Roberto Thompson, Santiago Trías Coll, Michaël Brunotte y Andrés Colmán Gutiérrez, sin llegar a dedicarse plenamente a la novela negra, aprovechan sus procedimientos para construir sus narraciones. La novela negra sigue sin cultivarse excesivamente en Paraguay, aunque se hayan utilizado sus estrategias textuales, principalmente en el relato político.

9.1. LOS ACERCAMIENTOS AL SUBGÉNERO DE ROBERTO THOMPSON.

Como hemos citado, Roberto Thompson es el primer escritor paraguayo que se acerca a la narración policíaca. Aunque se encontraba exiliado en los Estados Unidos, publica su obra *Sin testigos* en 1987 en el Paraguay[795].

Todos los relatos de *Sin testigos* no son específicamente policíacos. En algunos domina la trama política, pero lo que se percibe en ellos es el suspense del argumento. La intención policial a veces queda sobrepasada por la denuncia política; Roberto Thompson quiere centrar el lugar donde se gesta la delincuencia organizada en Paraguay. Constantemente alude a la prevaricación de los cargos políticos y de la policía, a la utilización de fondos públicos para proyectos privados ilegales, al asesinato ordenado "desde arriba", a la implicación del partido político en el poder y de embajadas extranjeras en Paraguay, como la de los Estados Unidos, en actos delictivos, la falta de moral de los personajes, etc.

En este sentido, podemos diferenciarlos en dos tipos: los que tienen como eje un crimen, y los que no. El más destacable de los primeros es el que da título a la obra, **Sin testigos**. Cuenta la historia de un hombre sin escrúpulos, que logra ascender socialmente por medio de la política y de su dedicación a negocios de contrabando, mezclándose en asuntos turbios e ilegales, que se enamora de la mujer de un exiliado. Después de proponerle matrimonio, ella se niega por fidelidad a su esposo, pero él decide planear el asesinato de

éste para lograr sus propósitos. Para ejecutar el crimen, contrata a un asesino a sueldo que acude a Buenos Aires, pero después de cometer el asesinato pactado, aparece la mujer y el sicario la mata también para que quede sin testigos, conforme a lo pactado.

El relato desvela los entresijos del crimen a sueldo y las relaciones entre el poder y la delincuencia en la tradición de la novela negra. El protagonista ha perdido sus valores humanos y ganado en crueldad por interés material, que le ha conducido a su ascenso en la escala social. Se vale para ello de un pariente militar implicado en contrabando y en negocios delictivos, e incluso es un cobarde incapaz de ejecutar la acción criminal, por lo que contrata a un sicario del crimen organizado. La moralidad no tiene ningún valor para él, pero el autor no lo presenta como un delincuente innato, sino formado por una sociedad que induce a convertirse en un ser despreciable por el materialismo imperante. El ideólogo del crimen acaba siendo castigado, como en las novelas policíacas maniqueas, pero no es él quien sufre la violencia del castigo, sino la mujer de la que se ha encaprichado. Él, simplemente, será la víctima final de su propia inhumanidad.

La ejecución trata sobre la venganza. El protagonista ha sufrido la represión policial y decide asesinar a quien le ha torturado en la cárcel. Sin embargo, no tiene la suficiente fuerza de voluntad para dispararle cuando se lo encuentra, y recrea en su imaginación el acto como si lo hubiera llevado a cabo. Al creer firmemente en que su venganza se ha consumado,

---

[795]Roberto THOMPSON: *Sin testigos*. Asunción, Araverá, 1987.

al menos psicológicamente, se produce la liberación de su conciencia. Lo importante ha sido el acto de la humillación del torturador más que su ejecución.

La trama policial de estos dos relatos se construye de forma psicológica -alrededor de los pensamientos del protagonista-, y no en virtud del crimen que se reproduce al final, porque para Thompson lo importante es describir la mentalidad de quien puede cometer un asesinato, al modo de la novela negra norteamericana de Jim Thompson.

En los siguientes relatos, el elemento político acaba teniendo preponderancia sobre el policíaco. Aunque el argumento suele incorporar en todos una trama negra, la crítica al poder político, sobre todo al paraguayo, a sus conexiones con el estadounidense, o la exposición de la problemática social, ocupan mayor relieve. La crítica política es un elemento sustancial de estos relatos: el autor cuestiona el sistema policial paraguayo y la corrupción de los poderes públicos. Y ello sirve para advertir que Roberto Thompson busca sus argumentos policiales en Paraguay porque el país posee suficientes tramas sucias como para construir novelas de delincuencia. La novedad de los cuentos estriba en que el sustrato de crítica social se yuxtapone al elemento policíaco. Thompson aprovecha solamente los rasgos del género para narrar historias concretas de una sociedad víctima de la corrupción y de la violencia. Los cuentos de Thompson tienen tanto contenido ético-político como policíaco, ya que resaltan las circunstancias sociales y la psicología de los personajes y la anécdota del asesinato. De otro modo, tampoco se refiere a casos generales, sino a algunos concretos y

verosímiles, debido a que la violencia y la inmoralidad pública están generalizadas, pero sus ejecutores tienen nombres y apellidos o son tipos concretos de la sociedad paraguaya. Así, prevalece el pesimismo por el estado de la sociedad, uno de los rasgos más importantes de la novela negra.

La represalia contra el abuso de autoridad vuelve a ser el tema de **La venganza**. El protagonista se venga del militar que ha asesinado a su padre y provocado el exilio de su hermano, casándose con su propia hija, lo que provoca su desconcierto. En este cuento la actitud criminal vuelve a ser un rasgo pertinente de la autoridad y del poder. De estructura semejante al relato que da título a la obra, la tortura y la represión son los elementos que emplea el poder para someter a los ciudadanos latinoamericanos, como se revela en la exposición de testigos ante la Comisión de Derechos Humanos de la Cámara de Representantes estadounidense, pero a continuación la acción se centra en el caso particular de la venganza del personaje concreto.

En **Virginia es para los enamorados**, Maco, un *pynandí*[796] que obtuvo veinte hectáreas como premio a su participación en la revolución del 47, asesina al jefe de la seccional y al comisario del lugar, su cómplice.[797] El primero pretendía usurpar sus tierras, mientras que el segundo se había encaprichado de su mujer. Maco es encarcelado y -por su carácter machista- toma la decisión de abandonar a su esposa

[796]*Pies descalzos*. Campesinos que se unieron al movimiento colorado y a las fuerzas gubernamentales contra los liberales en la revolución del 47. Tuvieron una decisiva influencia en que la victoria de decantara por el bando gubernamental.
[797]Distrito o demarcación de la organización del Partido Colorado paraguayo.

porque no la considera "pura y fiel". Sin embargo, por sus influencias, sale de la cárcel, y se introduce en banda de narcotraficantes. Ésta le encomienda asesinar a un miembro de la lucha antidroga de la embajada estadounidense. Maco, para evitar remordimientos de conciencia posteriores, decide delatar el plan al estadounidense, librándolo de la muerte, quien a cambio consigue que Maco se refugie en los Estados Unidos, donde se casa con una profesora de inglés. El relato destaca por el vigor de la estructura. El autor incluye en primer lugar la situación de Maco en la cárcel, para posteriormente retroceder al pasado y causa de la acción y finalmente resolver una acción que surge a continuación. El mensaje de Thompson transmite que el hombre honrado solamente es capaz de asesinar cuando las circunstancias que lo rodean y sus creencias personales lo motivan, y no por cualquier razón. Por otra parte, este cuento es la única aproximación, aunque superficial, al mundo del narcotráfico en Paraguay.

En **Convalescencia** (sic) lo estrictamente policial queda superado por lo político. Aquí el protagonista mantiene relaciones con una muchacha drogadicta. Durante su convalecencia de un accidente en San Bernardino, después de someterse a una cura, el hombre se suicida. El relato tiene semejanzas con los anteriores, pero desaparece el crimen como sujeto del desenlace, además de incluir referencias literarias de los gustos literarios del autor: el protagonista lee durante su convalecencia novelas de Agatha Christie y Georges Simenon. **Rescate** trata de la persecución policial a un misionero que huye a Argentina porque lleva a cabo un proyecto para curar enfermos rurales y construir una

cooperativa que administre los cultivos de los campesinos, lo que provoca la ira del poder rural. **Siete Golondrinas** es la historia de la huida a Argentina de un perseguido y torturado por la policía paraguaya, por la entrevista de un periódico. Y **Picadillo** es la de un paraguayo que trata de emigrar a los Estados Unidos desde México, y después de conseguir entrar en el país, desea casarse con una ciudadana norteamericana. Sin embargo, tendrá que volver a México para iniciar una nueva vida allí junto a ella. El motivo es que no ha conseguido el permiso de residencia en los Estados Unidos a pesar de contraer matrimonio con una ciudadana de este país. En este relato el autor cuestiona las leyes de inmigración estadounidenses, perfectamente conocidas por él, y el absurdo que representa su aplicación estricta, porque no impedirán que los afectados logren sus propósitos. El autor resalta la barrera fronteriza y cultural existente entre el mundo de los Estados Unidos y el resto de los países de Latinoamérica, aunque sea con un breve trazo narrativo. Observamos cómo, en ambos relatos, Thompson ha abandonado el elemento policial para centrarse con una mayor profundidad en la crítica política y social, y en el elemento racista de la cultura estadounidense.

Thompson también introduce el antihéroe sentimental en algunos relatos. **Vacaciones** es un cuento localizado en Areguá, la localidad donde Casaccia situó el mundo de sus novelas. De hecho, el narrador explica que el protagonista leía a veces capítulos enteros de *La babosa*. Éste, Manuel, acude a la ciudad a disfrutar unas vacaciones en casa de sus tíos. En las fiestas conoce a Marina, con quien tiene una

relación sexual que le permite descubrir lo que es el placer. Ella es la madre de Matilde, una muchacha atractiva. Pero surge Mirta Caballero y otras muchachas que también se lo disputan. Lo destacable del relato es que la acción de Areguá finaliza en ese momento, para dar paso a un diálogo entre un narrador y Manuel, en el que cuenta el desenlace de Matilde, casada actualmente con un médico, y de Mirta, su esposa. En realidad el relato es una parodia antirromántica del relato sentimental latinoamericano: no hay traumas ni conflictos amorosos, y la manifestación de amor desemboca en una relación sexual intensa.

En el aspecto estilístico, los cuentos de Roberto Thompson destacan por el perfecto manejo de la elipsis, la estructura lineal del relato, y la aglutinación de la gradación del suspense en los últimos párrafos del relato. El vocabulario suele adaptarse al lenguaje real, y no presenta excesivas complicaciones retóricas de estilo. Por otra parte, no hay una clara preferencia por el relato policíaco, sino que se aprovecha de sus elementos técnicos y sus tópicos para trazar historias de la represión de las fuerzas del poder. Así, *Sin testigos* contiene dos relatos puramente policíacos, el que da título a la obra y **La ejecución**, pero el resto son retablos del mundo paraguayo, y por extensión del americano; en especial de la represión, del exilio y de la hipocresía.

9.2. LA NOVELA POLICÍACA DE MICHAEL BRUNOTTE.

Michael Brunotte es un autor de aparición esporádica en el mundo de la literatura paraguaya, que ha publicado en 1994 una novela titulada *Una herencia peligrosa*. De origen alemán, su obra es una narración de base histórica, que desemboca en un conflicto argumental puramente policíaco. El contenido histórico de la obra está perfectamente documentado, con material extraído de archivos, del que incluso se reproduce gráficamente un título de deuda externa emitido por el gobierno paraguayo, según el tratado de compensaciones de la Guerra de la Triple Alianza. De este episodio parte la base documental histórica: un grupo de emigrantes europeos viaja a la Argentina en los albores del conflicto y finalmente acaba siendo reclutado para el mismo. Desde ese momento, el narrador va descubriendo las tramas ocultas de la contienda bélica. La actuación real del general argentino Díaz al frente de su batallón se contradice con la oficial, con lo que el autor está poniendo en cuestión las versiones teóricamente legítimas de la historia, donde el general se equivocó de estrategia en el combate. Los emigrantes guardan un dossier en el que los supervivientes atestiguan la verdad de lo ocurrido, con el que mantienen al general en vilo hasta su muerte. Un día, el general requisa cabezas de ganado de los emigrantes que se habían establecido en la provincia de la capital de Corrientes (Argentina), con la disculpa de que ha de alimentar a la tropa y expide unos certificados que serán canjeables por dinero después de la contienda. Pero el argumento se complica en el momento en que desaparece la base

histórica y la novela deambula entonces por los vericuetos de lo policíaco.

Nos encontramos con una novela donde historia y ficción policial se combinan sin que existan fisuras en la combinación de ambas. La historia que se presenta es la de unos hombres comunes, los emigrantes europeos a la Argentina durante el siglo pasado, y sus descendientes, en enfrentamiento directo con la familia de una figura histórica como el general Díaz argentino, héroe del ejército que luchó contra los paraguayos en la Guerra de la Triple Alianza. El autor tiene la intención de respetar la historia pero parte de ella para recrear la acción detectivesca con un enigma bien trazado durante la trama: saber el porqué del interés del gobierno paraguayo y del argentino, así como de una organización mafiosa de Asunción, por los certificados expedidos durante la contienda.

Sin embargo, el comienzo *in media res* obliga al autor a trazar las dos historias en paralelo hasta que se revela que, en realidad, uno de los personajes está leyendo el manuscrito donde se narra la historia de los emigrantes: la del pasado de la llegada de los europeos y la del presente, la de un estadounidense y algunos descendientes de aquellos emigrantes que intentaron desenmascarar el motivo que crea el suspense de la obra. Y ambas historias quedan perfectamente organizadas por la presencia permanente del manuscrito, el de la historia de los miembros de la comunidad de emigrantes, que en el presente leen los protagonistas de la novela, y que es donde se revela la intriga y las causas de los

acontecimientos, procedimiento que nos obliga a pensar en García Márquez.

El autor centra la historia en relacionar a las personas que forman parte de los aparatos estatales del poder con las circunstancias que permiten que se lleguen a crear redes de contrabando variopintas; en este caso de títulos que, por el interés crediticio que se ha ido acumulando con el paso de los años, han alcanzado un valor multimillonario. El general Díaz alcanzó el poder y la riqueza valiéndose de medios ilícitos, como el susodicho de extender certificados de deuda pública a cambio de cabezas de ganado que, luego, se quedaban en propiedad particular. La organización de delincuentes pretende, con la disculpa de que el gobierno paraguayo reitera que no puede pagarlos más que con el paso del tiempo, canjear los valiosos certificados, hecho que desconocen los descendientes de los emigrantes, por tierra baldías del Chaco paraguayo de poco valor. Pero el destino permite que los protagonistas descubran la realidad al final de la obra y acaben viviendo de las rentas que les proporciona el descubrimiento de la realidad.

El procedimiento cervantino del manuscrito encontrado que narra la historia pasada vuelve a utilizarse en la literatura paraguaya. Por otra parte, las elipsis vienen acompañadas de la intervención directa del narrador, quien en pocas líneas resume los hechos ocurridos durante el tiempo real que considera de menos importancia para el desarrollo de la acción. Estas razones hacen de *Una herencia peligrosa* una novela perfectamente trazada, con una buena estructura, aunque adolezca de cierta inmadurez en la utilización

excesiva de tópicos del género policíaco que la aproximan al de las narraciones de *Selecciones del Reager Digest*. La mejor parte de la novela es la histórica, donde se percibe que el autor ha trabajado con suficiencia sobre la época y el conflicto que luego dará paso al argumento policíaco.

Brunotte diseña una trama propia del best-seller, con algunos rasgos característicos de la literatura detectivesca, pero la estructura de la novela está perfectamente cerrada y bien articulada, con un buen manejo de la elipsis y de la mezcla de dos acciones paralelas situadas en el pasado y en el presente. En el plano formal, está dentro de la línea de ficción basada en hechos reales de la novela política de otro autor paraguayo -aunque nacido en España- como Santiago Trías Coll. Pero el maniqueísmo en el trazo de los personajes -los emigrantes son todos buenos en general, mientras algunos personajes son prototipos de maldad- daña la credibilidad de la novela, a pesar de que la conjunción de la trama la convierte en una historia plenamente verosímil, hecho avalado por la base de acontecimientos reales en que se inspira.

9.3. LA ÚLTIMA NOVELA PARAGUAYA: *EL ÚLTIMO VUELO DEL PÁJARO CAMPANA* DE ANDRÉS COLMÁN GUTIÉRREZ.

A pesar de que en sus manifestaciones orales muchos críticos creen que faltan nuevos autores que continúen lo iniciado por las generaciones anteriores en Paraguay, esta afirmación no acaba de ser cierta. Prueba de ello es la aparición en 1995 de una novela de un autor nacido en 1961, Andrés Colmán Gutiérrez. Solamente el hecho de tener que autofinanciarse, o al menos contribuir, la edición de muchas obras, impide la aparición de publicaciones de nuevos autores por su coste, pero no el que surjan nuevos escritores con producciones aún inéditas. Además, ya hay algunos que han publicado obras propias, como Milia Gayoso y Delfina Acosta.

En 1995 publica la novela *El último vuelo del pájaro campana*[798]. Se trata de una obra localizada temporalmente en la transición democrática paraguaya, y el argumento posee en cierta medida parte de la herencia de la novela de política-ficción de Santiago Trías Coll. Sin embargo, la trama policial y el análisis de la evolución étnica y social están más agudizados que en Trías Coll, porque hay un proceso de observación de la realidad del indio y del joven paraguayo en el marco de la sociedad actual. La joven periodista que coprotagoniza la novela con el detective Martín Yacaré exclama al principio "¿Qué carajo han hecho con mi país?" (p. 11), que se puede considerar como la frase que resume el

[798] Andrés COLMÁN GUTIÉRREZ: *El último vuelo del pájaro campana*. Asunción, El Lector, 1995.

sentido de la obra. Ella y un detective privado se insertan en las selvas del norte del Paraguay para desentrañar los preparativos de un intento de golpe de estado contra el nuevo régimen democrático, cuyos participantes pretenden reponer a Stroessner en el poder. Allí descubren que las selvas y bosques milenarios del Paraguay se están convirtiendo en desiertos por la tala indiscriminada de árboles que llevan a cabo empresas madereras; que los arroyos se han convertido en vertederos; que los indígenas se dedican al tráfico de ordenadores y de aparatos electrónicos; que las coimas se pagan incluso con tarjetas de crédito; que las canciones tradicionales del folklore paraguayo, como *Recuerdo de Ypacaraí*, se cantan a ritmo de cachaca, música de estilo rítmico muy caribeño; que los indios jóvenes son ingenieros, graduados por la Universidad de Sao Paulo, pero permanecen fieles a sus costumbres porque encuentran una vida más honesta en el ambiente ancestral, un medio de manifestación real de sus ideales igualitarios[799]; que éstos ya no comen sus platos más tradicionales sino hamburguesas y coca-colas, y beben mucha cerveza de marca en alemán; prefieren la música *techno* a la tradicional; que los indios son una versión subdesarrollada del Kevin Costner de la película *Bailando con lobos*; que se habla cada vez más portugués en las zonas fronterizas con Brasil, donde ha surgido el nuevo dialecto llamado "portuguarañol", lengua de los "brasiguayos" en la que se mezcla el portugués, el español y el guaraní; lugares

[799] Como manifiesta Osvaldo González Real, "en el Paraguay, la concepción que del mundo tienen los indígenas es eminentemente ecológica, contraria a la depredación de las riquezas naturales". Siempre han creído que existe una dimensión 'transhistórica' de la naturaleza. Esta idea se ve reflejada en los indígenas

donde se llega a cantar en portugués la guarania *India* de José Asunción Flores, una de las más populares del músico paraguayo, donde las galoperas parecen sertaneyas brasileñas; y que en lugar de pósteres de la Virgen hay retratos de Madonna. Así, la novela descubre la nueva realidad de Paraguay: la que ha cambiado por la invasión de las nuevas costumbres que han transformado la vida cotidiana del indio, quien había conservado acendradamente las primitivas costumbres de la región, y que ilustran la pérdida de la identidad tradicional, que poco a poco se está produciendo en Paraguay. Esta novela tiene un gran valor, porque el autor abandona cualquier presupuesto tradicional del tratamiento del indio, para ofrecer su visión de la realidad paraguaya.

El signo de los cambios por el tiempo resulta inalterable y los indios no son más que personajes que representan la extinción progresiva del localismo guaraní, hecho que pretende reflejar el autor, quien ha comprendido la verdadera sustancia de la mentalidad de las jóvenes generaciones del Paraguay. Lo único que permanece es la espera de que las promesas de tierra, eternas a lo largo de la historia, el gobierno las haga realidad, por lo que lo único que no ha cambiado ha sido la injusticia social. Como exclama uno de los personajes "Es la realidad del Paraguay, mi hija. Una realidad que delira como un moribundo y nos arroja al rostro ráfagas de su enorme historia. Siempre ha sido así" (p. 95). Sin embargo la valoración de esta situación no es trágica: el autor advierte de ello, pero en

formados universitariamente de la novela de Colmán Gutiérrez, como muestra su preocupación por el medio ambiente. "La Posmodernidad en el Paraguay", Asunción, *Correo Semanal* (28-1-97), p. 9.

el fondo no valora los cambios de forma tan negativa, sino como productos naturales de la universalidad y el monocostumbrismo al que se está llegando. Además, la mirada por el descubrimiento de que los indios han dejado de vivir como los capitalinos de Asunción siguen creyendo que viven, es de ironía y perplejidad, incluso de comicidad sugerida por la contraposición entre lo primitivo y lo moderno; por la visión irónica de un país dual en que la modernidad y lo tradicional luchan entre sí. Y como las costumbres dominantes son las urbanas, es el indio, máximo representante de lo tradicional, quien está siendo invadido por éstas, que, a su vez, son fruto de la invasión de una cultura externa que impone el *american way of life*.

El pájaro campana al que alude el título simboliza esta realidad: esta ave es el símbolo folklórico del pueblo guaraní, pero actualmente está en vías de extinción, porque ya no encuentra una rama donde posarse. La extinción del pájaro campana representa la progresiva pérdida de identidad del país, sometido a la violencia del capitalismo, brutal con el Tercer Mundo, que impone sus formas de vida. Incluso el rapto del ave por los que intentan reponer a Stroessner en el poder, simboliza el encarcelamiento al que pueden someter a los paraguayos si ello llegara a producirse. De esta forma, *El último vuelo del pájaro campana* no es una novela indigenista en su mensaje; no hay una defensa del indio, sino un retrato objetivo de su situación real en la sociedad actual; la novela es un *pastiche* de la vida paraguaya actual, con resonancias políticas, ecológicas, sociales, y de destrucción de tópicos sobre el indio -de quien trata de

ofrecer una imagen más aproximada a la real que a la que derivada de la mentalidad criolla, más paternal que igualitarista-.

La joven periodista representa a la juventud urbana de Asunción, que vive al son de la modernidad de una nueva sociedad de consumo cada vez más en expansión. Descubre que después de vivir siempre en la capital paraguaya no conoce en realidad su propio país, salvo los tópicos, porque se sorprende de la fauna, de la flora de la selva y de las costumbres de los indios. Por la noche escucha una infinidad de sonidos de animales que el autor muestra conocer bien, pero que a ella sólo le producen terror. El autor advierte con este personaje de los cambios de percepción de la realidad del país que se han producido en las jóvenes generaciones urbanas, desconocedoras de un mundo que no sea el de la gran capital paraguaya. Por ello, la sorpresa del lector se produce cuando el chamán la declara su sucesora, hecho que simboliza el gran salto en las costumbres de la nueva sociedad paraguaya, de la actual, donde lo folklórico y lo indígena dejan paso a los productos de la nueva sociedad capitalina de Asunción, resolución del eterno conflicto del campo y de la ciudad.

La simbiosis entre lo primitivo y lo moderno que se está produciendo paulatinamente en Paraguay, y en la entrada en el ámbito de costumbres que imponen las grandes multinacionales -económicas y culturales- se simboliza también en el nombre del hotel donde los dos protagonistas se hospedan en la localidad de Canindeyú, en la frontera brasileña: Hotel Lapacho-Hilton. Sin embargo, este cambio es meramente

testimonial, porque es posible entrar cuando se desee en las habitaciones, llenas de agujeros para espiar. Han cambiado los nombres, pero no la idiosincrasia paraguaya. La modernidad urbana que aplasta lo tradicional no ha llegado a la mentalidad de todos los paraguayos, porque algunos siguen empleando métodos en sus prácticas habituales, que rayan en lo ridículo. Los locales tradicionales tienen ahora en la puerta un cartel de la marca de cervezas Bremen-Chopp, y los niños descalzos y harapientos juegan con una máquina recreativa electrónica de Nintendo, lo que demuestra que en el Paraguay rural se enfrentan ambos mundos, sin que haya existido un progreso paulatino, sino una irrupción violenta del nuevo mundo dominado por la electrónica.

La llegada de la "civilización" moderna se encuentra únicamente en el desarrollo técnico material y no en la satisfacción de las necesidades primarias del hombre. El país está profundamente sumido en la consecución de un desarrollo en lo lúdico, que acentúa las diferencias sociales, cuando aún no se ha avanzado en los progresos económicos y culturales; los campesinos siguen descalzos y analfabetos, como demuestra su líder cuando comenta que ellos con la ocupación de tierras no pretenden crear una guerrilla como en *Chispas* y Martín le rectifica indicándole que es *Chiapas*. Todo ello da evidencia de que el Paraguay actual es un mundo de contradicciones insalvables en principio; un lugar donde han chocado dos mundos de forma extrema, como está ocurriendo en la mayor parte de países latinoamericanos, y de que las distancias entre los dos polos extremos de la pirámide social -ricos y pobres- se van ampliando.

En la trama de la novela se mezclan lo detectivesco, lo político y la denuncia social. El relato presenta a un detective privado, que abandonó la policía por convicción propia, que acude con una joven periodista a investigar en la frontera de Brasil en Canindeyú la presunta trama de una organización de extrema derecha, que pretende volver a situar a Stroessner en el poder, y cuyo símbolo es un escorpión amarillo. Ambos se internan en la selva y descubren todo lo anteriormente reseñado. El único chamán de la tribu indígena de los Mbyá que queda no podrá transmitir su sabiduría porque no encuentra a quien tenga una mancha en la espalda, signo necesario para considerar a alguien como su sucesor. Y frente a este mundo arcaico, se encuentra un universo de contrabandistas y de organizaciones mafiosas del Paraguay actual, entre las que se descubre una red cuyos miembros llevan un escorpión amarillo en un brazalete, y que serán los extremistas de derecha partidarios de Stroessner. Partipan en las conspiraciones de este grupo algunos militares de graduación, lo que supone una acusacion hacia los sectores involucionistas del ejército paraguayo que aún subsisten. El intento de hacerlo regresar coincide con un eclipse solar que ha de producirse el mismo día que el dictador cumple ochenta y dos años. Irónicamente, el último eclipse se produjo el 20 de mayo de 1947, coincidiendo con el aniversario de la llamada revolución de Concepción, que significó la perpetuación de los colorados en el poder, y con ellos la consumación del gobierno de un militar como Stroessner algunos años más tarde. En la cultura indígena, los eclipses de sol siempre han tenido una significación mágica, y los

guaraníes creen que el mítico "Tigre Azul", que duerme bajo la hamaca del dios Ñanderuvusú, despertará en un día semejante para tragarse el sol y provocar el caos en la tierra[800]. Según el hechicero de la obra, el eclipse anuncia la llegada inmediata de una catástrofe, lo que provoca la indignación de algunos personajes de Asunción de mentalidad racional.

El detective Martín está perfectamente descrito: indaga donde nadie se atreve a hacerlo y su psicología es la del tipo de detective privado de la novela negra norteamericana, semejante concretamente a Philip Marlowe, el que creó Raymond Chandler. La joven periodista responde a un modelo de juventud paraguaya que ha realizado estudios superiores y que es plenamente asunceña, por lo que desconoce el mundo indígena y el ámbito rural de su país. Frente a ellos se sitúan los personajes indígenas, que abandonan progresivamente sus hábitos, absorbidos por las costumbres de la sociedad capitalista, y los militares y hombres de la extrema derecha que intentan volver a situar en el poder a Stroessner, que responden a un tipo de personaje violento aún existente, pero oculto, en la vida paraguaya. A lo largo de la narración, los personajes van revelando detalles de la dictadura y de la transición a la democracia que aún permanecen como desconocidos, pero, además, representan dos mundos políticos, el del presente y el del pasado, que aún se enfrentan y se repelen entre sí. Por otra parte, la trama es lineal y se circunscribe a las estructuras de la novela

[800]La leyenda guaraní de la creación y el juicio final del mundo puede consultarse en los textos apapokuvá de Rubén BAREIRO SAGUIER, edit.: *Literatura guaraní del Paraguay*., pp. 155-164.

negra: hay persecuciones, luchas y peleas entre el detective y los sicarios de la organización, y, sobre todo, suspense en el desenlace de la narración, motivos que nos permiten considerarla como novela detectivesca.

Andrés Colmán Gutiérrez realiza numerosas referencias al mundo de la literatura, como medio de valerse del pensamiento acertado de los hombres de la cultura. La obra comienza con una cita de Augusto Roa Bastos de su artículo "Una isla rodeada de tierra", en la que hace referencia a que el Paraguay es un país que vive como condenado a un castigo en uno de los lugares más hermosos y apacibles de la tierra. Para examinar la situación del país, el narrador realiza un repaso a la historia de la literatura paraguaya, recordando palabras de *El dolor paraguayo* de Rafael Barrett y de *Hijo de Hombre* de Augusto Roa Bastos, que ilustran la pervivencia de las ideas que estos autores expusieron sobre el problema de la tierra. Y ellas permiten a Andrés Colmán introducir las suyas, como la de que "ser paraguayo es una permanente sensación de partida, una continua manera de decir adiós" (p. 107). Incluso hay un guiño intertextual cuando aparece Crisanto Villalba, el personaje que aparece en el capítulo titulado "Madera quemada" de la primera novela de Roa Bastos que el protagonista cree recordar que ha conocido antes en algún otro lugar:

> -¿Cómo se llama?
>
> -Crisanto Villalba. Es un Chacoré[801]. Le dieron las tres Cruces de Hierro por su heroísmo en el combate. Él cree que la guerra todavía no ha terminado. Hace sesenta años que sigue peleando.

[801]Ex-combatiente de la Guerra del Chaco.

-Es extraño -dijo el detective, como hablándose a sí mismo-. Tengo la impresión de haberlo conocido antes, en algún otro lugar.

-Puede ser. Él es el de Cabeza de Agua, una compañía de Itapé, allá en el Guairá. Pero a lo mejor le está confundiendo con otra persona. La verdad es que todos los veteranos se parecen. Andan así, tirados y medio locos. Fueron a pelear y dar su vida por defender a su patria, pero esta patria desagradecida no tiene un miserable lugar para ellos.[802]

Más adelante introduce a Pablo León Burián, propietario de la librería y editorial *El Lector*, a quien recuerda al describir la Plaza Uruguaya de Asunción donde se encuentra la librería, porque empezó como simple vendedor de periódicos en un kiosco callejero y actualmente es uno de los más fuertes empresarios editoriales del país, lo que es contraproducente y heroico en "un país de literatura sin pasado o pasado sin literatura", frase de Josefina Pla que el autor recoge. El detective llega a serlo simplemente porque se sintió atraído por las novelas de Agatha Christie, de Conan Doyle, y posteriormente de Raymond Chandler, hasta el punto de que Martín llega a parecerse e incluso a imitar a Philip Marlowe, en sus actitudes, aspecto en el que la novela demuestra una clara influencia de la novela negra norteamericana, porque la trama se presenta en torno a un conflicto de delincuencia, aunque sea política, que un detective resuelve no sin muchas dificultades.

Las numerosas referencias al mundo actual han de incluir el universo del cine, la máxima expresión artística y cultural de nuestro siglo. Resalta la gran cantidad de citas y comparaciones de los personajes de la obra y de algunas

---

[802] *El último vuelo del pájaro campana*, pp. 115-116.

situaciones con las de algunas películas, como *Bailando con lobos*, *Jesús de Nazareth* de Franco Zeffirelli, o *Apocalipsis Now* de Francis Ford Coppola, y de actores como Silvester Stallone, Kevin Costner y Daniel Day Lewis, cuya evocación permite ironizar sobre algunos personajes de la obra, y la influencia del cine en la apariencia de los hombres en la actualidad.

El autor también se refiere a las grandes distancias que existen en Paraguay entre la cultura popular y la de los círculos culturales, a los que llama despectivamente "culturosos e intelectualoides", porque muchos de ellos sirven para otorgar condición de intelectual a quien no ha hecho méritos para que se le considere como tal. Por ello, habla de que la cachaca, ritmo de origen tropical, es el que prefieren las clases populares, y que está desplazando a las polcas y guaranias tradicionales, lo que ironiza muy bien el autor cuando incluye la transcripción de *Recuerdo de Ypacaraí* a ritmo de cachaca:

> "Siempre te recuerdo, ooooooooh, mi dulce amor,
> junto al lago azul de Ypacaraí,
> vuelve para siempre -¡qué chévere!-
> mi amor te espera, ooooooooh, cuñataí..."[803]

Las banderas cuelgan de los mástiles de las oficinas públicas "casi por obligación", lo que advierte del hastío de la ideología nacionalista que sienten los paraguayos. Hay referencias al ejército del país, donde unos soldaditos de apenas dieciséis años hacen guardia con viejos fusiles que les resultan tan enormes "como las armas de Terminator" (p. 34), en clara referencia a la falta de profesionalismo y

excesiva bisoñez de los soldados paraguayos de reemplazo. Estos soldados son incapaces de luchar por ellos mismos contra el masivo contrabando, donde la proliferación de pistas de aterrizaje clandestinas representa uno de los problemas más importantes del país.

El autor hace referencias a la situación actual de Asunción, como la de la Plaza Uruguaya que hemos comentado, aludiendo a la zona de Lambaré[804] como lugar donde una multitud de familias sin vivienda han invadido los verdes campos de golf del Yacht Club, territorio exclusivo de los grandes adinerados del país, para criticar el eterno e irresuelto problema de los pobres sin hogar y las distancias entre ricos y humildes. El personaje de Martín expresa que la realidad del Paraguay "delira como un moribundo y nos arroja al rostro ráfagas de su enorme historia" (p. 95). El contraste entre el optimismo y el pesimismo en la obra refleja la incertidumbre del camino democrático que iniciado en el país, donde siempre permanece la sombra del militarismo como enemigo de la libertad. De hecho, el detective toma la actitud de un mariscal López que en solitario pretende aniquilar el intento de golpe de estado dictatorial, de la misma forma que aquél intentó preservar la autonomía del país, casi en el mismo lugar donde se desarrolla la novela.

Colmán Gutiérrez evoca también a modo de homenaje la figura de Carlos Filizzola, primer intendente de Asunción elegido democráticamente después de la caída de Stroessner, por haber sido uno de los dirigentes más aguerridos contra la

---

[803] *Op. cit*. p. 34.
[804] Localidad vecina de Asunción.

dictadura del Tiranosaurio -palabra que el mismo autor reconoce que toma prestada de Augusto Roa Bastos- y que tuvo el mérito de ser el primer candidato que derrotó al oficialista Partido Colorado en unas elecciones libres. Sin embargo, en la actualidad ha de enfrentarse a las huelgas y a la necesidad de convertir a Asunción en una ciudad de fisonomía urbana, acorde con el fin de siglo, y luchar contra la cultura provinciana de sus conciudadanos, lo que supone que el autor toma partido por una opción política. También aparecen otros personajes reales en la novela, como Humberto Rubín, el director y popular locutor de Ñandutí Radio de Asunción, y el Ministro del Interior paraguayo del año 1995, Marcos Potestad[805], quienes descubren el plan de los ultraderechistas, causa por la que aquél envía a su periodista y éste a un detective privado a investigar el movimiento fronterizo.

Andrés Colmán Gutiérrez introduce sus impresiones sobre los cambios políticos y sociales producidos desde el inicio de la transición a la democracia. El protagonista piensa en las vueltas que da la vida, porque Ñandutí Radio, la que más combatió a la dictadura, y considerada ahora por algunos sectores como "seudo-oficialista", sobre todo a su popular locutor Humberto Rubín, mientras que la emisora comercial de la competencia, Radio Cardinal, perteneciente al grupo de

[805]Su nombre real es Marcos Podestá. Con ello, se advierte el juego onomátisco que llevan a cabo muchos autores paraguayos con los políticos y personajes públicos paraguayos. Es un juego habitual en la novela política paraguaya de la transición democrática, para conseguir la complicidad del lector, a quien se le propone que participe en la trama adivinando de quién se trata, aunque en ocasiones sirva para encubrir algún nombre que no se desee pronunciar. Este recurso se encuentra en *El rector* de Guido Rodríguez Alcalá, las obras de Gilberto Ramírez Santacruz y Santiago Trías Coll, y algunas de Mario Halley Mora, entre otros. En el caso de Trías Coll no parece que se deba a ningún motivo político, sino a un juego que active la habilidad del lector para conocer al personaje real.

comunicación de mayores beneficios económicos del país, que estuvo estrechamente vinculada con el régimen anterior, en la democracia transmite con un cariz verdaderamente opositor de izquierdas. Sin embargo, el autor reconoce que ello no significa que el gobierno actual sea ideológicamente distinto al anterior, porque muchos altos funcionarios habían sido colaboradores estrechos de Stroessner y siguen utilizando los mismos discursos y las mismas tácticas aprendidas del autoritarismo. Los policías en el anterior régimen recibían medallas por torturar a los opositores, y en la actualidad las gentes piden su cabeza en cualquier ocasión que reprimen, aunque sea ligeramente, una manifestación. Esto les provoca crisis de adaptación, cuya única solución, según el autor, radica en visitar la clínica de un psicólogo. Por ello, de las consideraciones del autor se desprende que hay un ambiente confuso y poco transparente en la situación política paraguaya actual; como expresa Colmán, toda ella funciona "vía satélite" porque hasta los campesinos llevan ordenadores para comunicarse, y la transición a la democracia en el fondo es una forma de continuismo, sobre todo en los aspectos económicos, donde los campesinos siguen reclamando las tierras que tantos gobiernos les han prometido a lo largo de la historia de la República. Como expresa Martín, "el pasado está pisado"[806] (p. 61), pero el autor advierte al lector que siempre queda en el ambiente el fantasma de la involución y del retorno de la dictadura, por lo que defiende en el fondo

[806]Frase hecha muy utilizada en Paraguay. Aparece también en la novela *Diálogos prohibidos y circulares*, de Jesús Ruiz Nestosa, editada tan sólo unos meses después que la de Colmán Gutiérrez.

de la narración la necesidad de estar alerta para que no se produzca.

Pero el fantasma de la dictadura que aún pesa en el Paraguay no es la única dificultad que tiene la transición actual a la democracia. El personaje de Willy evoca la figura de los exorcistas de las religiones arcaicas que perviven en el país para ejemplificar el presente, males como la pobreza de los que no existe ninguna forma de exorcismo, porque los campesinos siguen sin que se les dé una solución a sus históricas reclamaciones de tierras:

> Los malos espíritus ya no se llaman Lucifer, Belial o Belcebú, como en las películas de Linda Blair. Ahora tienen otros nombres menos oscuros pero igualmente diabólicos: desempleo, enfermedad, miseria...[807]

En realidad, el país está cambiando a costa de crearse contradicciones, pero económicamente todo sigue igual. Martín piensa que en la actualidad el país está como si los colores de la bandera paraguaya hubieran sido puestos al revés. El pájaro campana, símbolo del pueblo guaraní, huye del país como lo han hecho históricamente tantos paraguayos, y aunque el exilio político ha terminado con la caída de la dictadura, continúa el éxodo de exiliados económicos; el millón de paraguayos que se refugian de la pobreza en lugares tan marginales como las villas miseria de Buenos Aires, las favelas de Río de Janeiro y Sao Paulo, y las callampas de Santiago de Chile. Además, continúan ofreciéndose para los trabajos más duros en las algodoneras del Chaco argentino, en las minas del Mato Grosso brasileño y en las rutas de contrabando de Iquique, en Chile, y Santacruz de la Sierra,

en Bolivia. En definitiva, lo que ha cambiado algo ha sido la situación política, pero la económica no, por lo que merece una especial atención. El autor advierte que no es posible una verdadera transición a la democracia sin una solución valiente al problema histórico del campesino paraguayo, porque ello podría permitir que un demagogo o un tirano lo utilizara como arma para alzarse con el poder, lo que supondría la vuelta del fantasma de la dictadura, como ha ocurrido en otros países latinoamericanos en los últimos años. El cambio económico que no ha acompañado al político se resume a la perfección en las siguientes palabras de uno de los campesinos, que anuncia que la nueva llegada del "Tiranosaurio" sería vista con indiferencia por ellos, porque hasta entonces nada ha cambiado:

> Cambió sí [con la caída de la dictadura], pero para los políticos, para los dirigentes, para los intelectuales. Muchos personajes que antes estaban a nuestro lado en las ocupaciones de tierra y en las manifestaciones de protesta, que ligaban con nosotros los mismos garrotes de la policía y a veces hasta éramos compañeros en el mismo calabozo o en la misma mesa de torturas, ahora ellos ocupan puestos en el Gobierno, en el Parlamento, en los municipios, se visten con trajes y lente oscuro, salen en los diarios y en la televisión, pero nosotros seguimos ligando los mismos garrotes, seguimos visitando las mismas cárceles, nuestras ollas siguen tan vacías como antes y nuestros hijos siguen sin tener escuelas ni hospitales.[808]

El populismo sigue integrando el discurso social de los políticos, y cuando surge el conflicto entre Argentina y Paraguay por el desvío de las aguas del río Pilcomayo, el presidente Méndez, aludiendo a la leyenda de su nombre

---

[807] *Op. cit.*, p. 103.
[808] *Op. cit.*, p. 118.

"gafe", recomendó a su homónimo paraguayo que distrajera la atención con un partido de fútbol entre los equipos de ambos países. Incluso llega a ironizarse a sí mismo cuando alude a Colmán Gutiérrez como un perfecto profesional del periodismo que, sin embargo, después de haber combatido tanto a la dictadura, actualmente se ha vuelto más sedentario que un funcionario público, lo que es una forma de autocrítica y de establecer un juego irónico con el lector, que expresa con rotundidad la evolución que han seguido algunos personajes e intelectuales que antes eran grandes opositores a la dictadura, y que actualmente han abandonado la lucha por la justicia social.

En el estilo, Colmán Gutiérrez no cae en el localismo exacerbado y distante para el lector no paraguayo. Designa a la fauna y a la flora paraguaya con los nombres en guaraní, pero no abusa de ellos para no romper el dinamismo de la narración. Generalmente se vale del registro periodístico. Al comienzo del capítulo tercero introduce unos titulares y una crónica de prensa del inventado diario *La Mañana*, que se refiere claramente a *Noticias*, el del grupo de comunicación de Radio Cardinal. Es su forma de anunciar la coincidencia del eclipse de sol que premoniza la aparición de problemas el mismo día que el ex-dictador cumple ochenta y dos años, y los rumores de su posible regreso al Paraguay. Con el mismo sentido, incluye un fragmento en cursiva, en el capítulo noveno, de unos apuntes a modo de diario que escribe la joven Claudia para el diario *La Mañana*, en los que manifiesta su perplejidad cuando ha sido elegida para acudir al congreso de chamanes. El humor es un rasgo típico del estilo de Andrés

Colmán, quien logra situaciones de hilaridad y frases irónicas sobre aspectos del presente como "la línea [de teléfono] está más muerta que los proyectos socialistas de Europa del Este" (p. 111), o la habitación del hotel que tiene más agujeros que el Presupuesto General de Gastos de la nación. Además, el autor presenta algunos registros de lenguajes diversos como el cinematográfico, el armamentístico y el de la informática para dar mayor veracidad a lo narrado.

El detective Martín presenta algunos rasgos autobiográficos del propio autor: nace en Yhú como Colmán Gutiérrez, pueblo campesino de la comarca de Caaguazú, lo que le permite explicar a la joven Claudia costumbres ancestrales del país que se están perdiendo por la uniformidad a la que llega la sociedad actual. Además de autoironizarse, destaca la valoración de sus personajes como extraídos de una novela de la "literatura barata". La obra posee sin duda todos los ingredientes de la literatura comercial, fundamentalmente los que caracterizan la novela negra y la de aventuras. Sin embargo, la extrapolación de estas aventuras de los personajes al mundo de la realidad social del Paraguay actual, y la perfecta estructura de la narración, con la consiguiente gradación del suspense hasta el desenlace y el anticlímax final, permite que la novela se caracterice por romper los esquemas de la llamada paraliteratura, para transformarse en un análisis de la realidad actual y en una novela en la que las vertientes política y social prevalecen. Si la novela negra es un subgénero narrativo donde un autor trata de reflejar, desde una conciencia crítica, el mundo del gangsterismo y de la criminalidad organizada, producto de la

violencia y corrupción de la sociedad capitalista, con un cuadro de conflictos humanos y sociales y una historia detectivesca[809], *El último vuelo del pájaro campana* es en buena medida una novela propia de este subgénero, aunque la actitud analítica del narrador rompa, en muchas ocasiones, su esquema tradicional. Andrés Colmán Gutiérrez trata de advertir al lector y de concienciarlo del peligro de una involución dictatorial en el país y de la transculturación de la cultura paraguaya heredada, sobre todo de la guaraní, que está siendo sustituida progresivamente por unas costumbres estadounidenses que crean una contradicción profunda en el país. Mientras, se sigue sin solucionar el problema social y el Paraguay mantiene su pobreza histórica, y, a la inversa, han entrado unas costumbres de países ricos que los habitantes no llegan a asimilar.

Se produce de esta forma una antítesis, en la dimensión de las costumbres que está adquiriendo la juventud paraguaya, entre una mentalidad rural y una invasión del mundo tecnológico, que conlleva incluso la destrucción de los bosques, lo que provoca la imposibilidad de consolidar un cambio social que bien podría haberse iniciado en el pasado reciente. El narrador realiza un guiño al lector al final, en su intento de concienciarlo, cuando en el último párrafo expresa su duda por la supervivencia de los bosques y de la vida selvática, porque la tala masiva de árboles es el ejemplo más evidente de la pérdida de identidad que sufre el país progresivamente. La actitud dispar de estos dos mundos

[809]Características que cita Demetrio ESTÉBANEZ CALDERÓN: *Diccionario de términos literarios*. Madrid, Alianza, 1996, pp. 760-761, además de la susodicha obra de Colmeiro.

está narrada con un estilo dinámico y con el empleo no forzado del humor como elemento con el que dotar de desenfado y eliminar transcendentalismo pesimista a la narración. Por medio de *El último vuelo del pájaro campana*, Andrés Colmán Gutiérrez se ha convertido en uno de los autores que se han iniciado en la publicación con una novela directamente, algo infrecuente en el Paraguay, lo que demuestra la vitalidad que el género está adquiriendo en el país. Pero además, es uno de los autores que en la actualidad está aprovechando las fórmulas de la novela universal contemporánea para crear una novela puramente referida a las contradicciones de la situación actual del Paraguay, sin tener que mostrar los tópicos narrativos ni las estructuras de la novela paraguaya regionalista de escritores de generaciones anteriores. Se perfila, si logra continuidad en la creación de obras, como uno de los narradores del futuro de la literatura paraguaya.

CONCLUSIÓN.

Después de haber examinado un amplio conjunto de autores y obras publicadas a partir de 1980, distribuidos por vertientes temático-estilísticas, surge como primera conclusión una evidencia: la narrativa ha evolucionado notablemente en Paraguay durante las dos últimas décadas del siglo XX.

El contexto histórico del Paraguay desde la independencia no favoreció el desarrollo de su literatura. Está determinado por dos fenómenos puntuales; la contienda de la Triple Alianza en el siglo XIX y el autoritarismo en que ha vivido el país prácticamente en todos los períodos

políticos, que han impedido la formación de una narrativa consistente y con cierta autonomía social.

Como consecuencia de esto, Paraguay ha permanecido aislado en la mediterraneidad. Las corrientes literarias que, por ejemplo, surgían en Buenos Aires, llegaban al país –si en algún momento llegaban a sus fronteras- con notable retraso o alteradas por perspectivas que en ocasiones no se correspondían con lo estrictamente literario. Ello propició el predominio de tres tendencias narrativas dentro del país hasta mediados del siglo XX: la costumbrista, la histórica tradicional y la sociopolítica.

El panorama narrativo del Paraguay de principios de siglo no había sido especialmente halagüeño, aunque si lo comparamos con el del siglo XIX, resultaría menos insatisfactorio porque aparecieron las primeras novelas y narraciones de extensión y de calidad apreciables. Pero habrá que esperar a la irrupción de las obras de Casaccia, Roa Bastos y Josefina Pla –de la Generación del 40, por extensión-, para asistir al nacimiento de una narrativa consistente temática y estilísticamente. Aun así, la mayor parte de autores que permanecían en el país, y que, por razones diversas –políticas y económicas principalmente-, no habían emigrado a Buenos Aires u otras ciudades, abrazaba la preceptiva de la novela decimonónica europea con frecuencia, sin preocuparse por la innovación y la actualización del género. Se puede asegurar que, salvo excepciones como la de Josefina Pla, la narrativa paraguaya más evolucionada se escribe y publica en la capital argentina.

Sin embargo, en los años setenta la situación comienza a variar. Las generaciones jóvenes de intelectuales hallan en la literatura un medio de manifestar su inconformismo ante la situación socio-política paralizante. Y no sólo en la narrativa, sino en otros géneros que se encontraban algo anquilosados como el teatro. En ambos se aprecia una evolución paralela. La crítica paraguaya Edda de los Ríos expresa al respecto lo siguiente sobre el teatro de su país en esos años:

> Existen fundamentos sólidos para considerar los años que van de 1970 a 1985, aproximadamente, como los principales del teatro paraguayo, pues no sólo se crean nuevos espacios escénicos, sino que aparecen grupos de lo que podríamos llamar un segundo movimiento vanguardista, que sacan al teatro de su acartonamiento y lo proyectan a un nivel superior[810].

Si sustituimos el adjetivo *vanguardista* por *renovador*, tendremos ajustado el sentido de la inquietud de los nuevos narradores, que surge en los setenta y se afirma en los ochenta del siglo XX, sobre todo a partir del segundo lustro de la década. La renovación que se inicia con Casaccia y Roa Bastos ofrece un segundo brote con varias obras de los setenta: *Las musarañas*, de Jesús Ruiz Nestosa; *El laberinto*, de Augusto Casola; y las novelas de Lincoln Silva. A ellas podríamos añadir algunas publicadas en los ochenta, pero escritas en la década anterior, como las de Santiago Dimas Aranda y *La sangre y el río*, de Ovidio Benítez Pereira. En conjunto, estas narraciones constituirá un corpus esencial para la eclosión del amplio número de obras que se editarán a partir de 1980.

Hasta ese año no existía en Paraguay una editorial estable que publicara obras de autores que vivían en el país. Solamente las revistas *Alcor* o *Criterio* editaban esporádicamente obras de relieve. La mayor parte de los escritores publicaba en Buenos Aires o recurría a la autoedición. Esta situación se rompe, en cierta medida, con la aparición de NAPA (Narrativa Paraguaya), que, dirigida por Juan Bautista Rivarola Matto, permitió que muchos narradores cuyas obras permanecían inéditas o que se encontraban inactivos, dada su frustración ante la imposibilidad de encontrar editor, hallaran una vía para que sus obras vieran la luz. La editorial empeñaba una parte importante de su presupuesto en obras narrativas y en autores noveles de escaso renombre. De ahí que, atendiendo a criterios histórico-literarios, 1980 sea un año capital para la narrativa paraguaya.

En NAPA publicaron autores editados anteriormente como Mario Halley Mora, Casaccia, Josefina Pla, Ruiz Nestosa y el propio Juan Bautista Rivarola Matto, junto a otros narradores inéditos como Osvaldo González Real, Alcibiades González Delvalle y Tadeo Zarratea, además de algunos clásicos poco conocidos en esos años, como José de la Cruz Ayala. Examinado lo publicado, el conjunto de las obras que editó NAPA representa el mejor compendio de la narrativa paraguaya del primer lustro de los años ochenta del siglo XX.

La editorial de Rivarola señaló, además, una puerta abierta a los futuros editores. Demostró que era posible la empresa editorial en Paraguay. Después de su aparición se

---

[810] Edda de los RÍOS: *Dos caras del teatro paraguayo*. Asunción, AECI, 1994, p. 29.

incrementó notablemente el número de editoriales, y, a finales de los años ochenta, se afianzaron El Lector, Editorial Don Bosco, Arandurâ, RP Ediciones e Intercontinental. A pesar de los problemas económicos, y de que muchas de ellas se sustentan gracias a la venta del libro escolar o universitario, ante la carencia de un buen número de lectores que les permitan facturaciones superiores a los trescientos ejemplares generalmente, subsisten y obtienen beneficios, aunque otros escritores, dadas las dificultades, continúan recurriendo a la autofinanciación o a la autoedición.

En el ámbito de la creación literaria, desde 1980 hasta 1995, se aprecia una serie de hitos y de características singulares de la narrativa paraguaya en relación con los de décadas anteriores. Durante este período se contempla un declive del regionalismo, frente a un aumento del sentido universal del relato, incluso el que pertenece a la tradición folclórica. La vindicación de que las historias del imaginario colectivo paraguayo pueden transcender hacia la universalidad se aprecia en *Angola y otros cuentos* de Helio Vera (1984). A partir de su salida a las librerías, algunos autores subrayarán la vinculación de las historias locales con las de otros países.

Si ahondamos en esta conclusión, la narrativa paraguaya comienza a localizar sus escenarios en el ámbito urbano, preferentemente desde los ochenta. Anteriormente, el ambiente predominante en los relatos era el rural. Sin embargo, ese escenario se va difuminando y pierde presencia en beneficio de la ciudad, sobre todo Asunción, metrópoli urbana donde

habita la mayor parte de los escritores. En algunas obras, como *Los hombres de Celina*, de Mario Halley Mora, la ciudad es, incluso, la protagonista. La respuesta a este desplazamiento es sencilla: los escritores reproducen situaciones del mundo donde viven, del ámbito que conocen, aunque sea absurdo y aparentemente irreal. Los más jóvenes serán quienes opten por la ciudad antes que por el ambiente del interior paraguayo. Además, la focalización de estos escenarios rurales, cuando aparecen, es la del hombre urbano que los percibe como exóticos y extraños.

El folclore se transforma y deriva hacia la comedia en algunas obras, como *Función patronal*, de Alcibiades González Delvalle. Suele pervivir en la narración en guaraní, donde encuentra acomodo a la idea de la necesidad de rescatar la rica tradición oral paraguaya, como atestigua *De cuando Caraí Rei jugó a las escondidas* de Juan Bautista Rivarola Matto. La primera novela en guaraní, *Kalaíto Pombero* de Tadeo Zarratea, al margen de la valoración de su calidad, adquiere importancia socioliteraria porque reivindica la necesidad de que la literatura en esta lengua se adapte a los géneros contemporáneos, y a la novela especialmente, ausente en esta lengua. Autores como Carlos Martínez Gamba y Feliciano Acosta recogen narraciones procedentes del folclore, pero buscan una expresión distinta, ya que la anterior se complacía con la sonrisa y con la simpatía hacia la lengua y a las costumbres más que con la coherencia del discurso narrativo.

Un fenómeno de los ochenta fue la proliferación de talleres literarios. La mayor parte eran poéticos, como el "Manuel Ortiz Guerrero". Sin embargo, en 1984, se creó el

"Taller Cuento Breve", bajo la dirección del profesor Hugo Rodríguez Alcalá. Aunque estaba integrado por mujeres casi en su totalidad, no es menos cierto que, además de formar escritoras, demostraba que era posible la actividad literaria creativa en círculos sociales más o menos cultos. La cantera del "Taller Cuento Breve", junto a la de otros talleres, y la aparición de escritoras jóvenes feministas, provocaron que la mujer ocupara un lugar preponderante en la narrativa. Ya no sólo escribían mujeres cuyo ambiente familiar les favorecía para su práctica, como Teresa Lamas, Concepción Leyes y Ana Iris Chaves, o de origen europeo, como Josefina Pla, Noemi Ferrari de Nagy y Mariela de Adler. Cualquiera tenía su oportunidad de demostrar sus dotes creativas. En buena medida, casi todas las escritoras que aparecen en los ochenta declaran su deuda con el espíritu de Josefina Pla, quien, por otra parte, publicó la mayor parte de su obra narrativa en los ochenta. La proliferación de narradoras ha impulsado, en buena medida, la narración intimista y que describe el mundo mental de los personajes. Se apreciará con ellas un planteamiento más individual de la visión de los problemas sociales y del mundo exterior a los personajes, como ocurre en las novelas de Raquel Saguier. Muchas autoras optarán por la reivindicación y la denuncia de la sumisión a la que se encuentra sometida la mujer en todos los ámbitos. El mejor ejemplo de esta temática es la novela *Los nudos del silencio* de Renée Ferrer; visión de las opresiones sexual y política que se ejercen sobre la mujer del Tercer Mundo. La cuentística femenina, además, se expandirá hacia temas y estilos variados, incluso a la narrativa ecológica con obras

como *Ecos de monte y arena*, de Luisa Moreno, y *Desde el encendido corazón del monte* de Renée Ferrer.

El año 1987 adquiere relevancia dentro del panorama de los tres lustros estudiados en este trabajo por la aparición de tres novelas fundamentales: *Caballero*, de Guido Rodríguez Alcalá; *La niña que perdí en el circo*, de Raquel Saguier; y *El invierno de Gunter*, de Juan Manuel Marcos. La primera es una de las narraciones históricas más polémicas que se han escrito en Paraguay. Contaba la historia del mariscal López y la Guerra de la Triple Alianza, vista desde la experiencia y perspectivas de Bernardino Caballero, uno de los fundadores del Partido Colorado. El régimen *stronista*, ya debilitado y próximo a su caída, era cuestionado seriamente desde una obra que atacaba las raíces del pensamiento autoritario en que se sustentaba porque situaba como seres humanos a los personajes históricos mitificados durante los años de la dictadura. En *La niña que perdí en el circo*, Raquel Saguier mostraba un discurso intimista que, si no era nuevo completamente porque ya había aparecido en *Golpe de luz* (1983), de Neida Bonnet de Mendonça, era innovador porque ponía de relieve muchos defectos de la sociedad paraguaya tradicional con una mirada irónica al focalizarse las escenas en los ojos de la niña protagonista. Y en *El invierno de Gunter* se proponían nuevos procedimientos estilísticos hasta entonces poco habituales en la novelística paraguaya. En conjunto, las tres novelas planteaban unos modos distintos temáticos y estilísticos, y abrían nuevas sendas en el discurrir de la narrativa paraguaya posterior.

La narrativa política anterior a 1980 tenía difícil cabida durante la dictadura de Stroessner. Sus cultivadores más frecuentes solían encontrarse en el exilio. Por otra parte, sus esquemas se acercaban a posturas maniqueístas: presentaban, por un lado, a los poderes públicos y a los caciques locales como seres despiadados; y, por otro, a sus víctimas, trabajadores y campesinos, como seres llenos de virtudes y héroes que perecerán en la búsqueda de la igualdad o de la dignidad personal y colectiva. Y casi siempre en un universo rural. En todas ellas se percibe pesimismo, debido a la rigidez y fortaleza de la dictadura. Prácticamente a mediados de los ochenta, cambian las formas en algunas creaciones como *La sangre y el río*, y los temas en *Cuentos decentes*, de Guido Rodríguez Alcalá. La literatura se convierte en refugio de la oposición a Stroessner, dado que la lectura no es un hábito arraigado en Paraguay. Esto explica que obras como las anteriores fueran permitidas y, en cambio, el régimen clausurara en 1984 el diario *ABC Color*. La prensa tenía lectores y generaba corrientes de opinión.

Después de la caída de Stroessner, la narrativa política denunciará con más ahínco las atrocidades del régimen. Al mismo tiempo propondrá un nuevo tipo de relato: el de la política-ficción. Santiago Trías Coll se convierte en su principal cultivador con la novela *Gustavo presidente*, que retoma los acontecimientos del golpe que derribó al dictador y los sitúa en un universo ficticio, pero posible, como es el de lo que hubiese ocurrido en el caso de que el golpe hubiese fracasado. Esta novela se convertirá casi inmediatamente a su aparición en el *best-seller* más importante de la historia de

la literatura paraguaya, si exceptuamos las ediciones destinadas al ámbito escolar o algunas obras de Roa Bastos que perviven en el tiempo. El motivo se debe al interés de los paraguayos por conocer los entresijos de su política en el momento ilusionante del inicio de la transición democrática. Unos años después, el desencanto general de la población hace decrecer la afición hacia la novela política. A pesar de la mayor libertad en que se vive, el miedo está presente en la sociedad y existe una sensación de interinidad de la democracia, ya que se mantienen los esquemas y hábitos políticos del régimen anterior. En este contexto, los escritores evitan escribir sobre la dictadura, como si pretendieran olvidarla, aunque algunos hayan creado obras sobre el régimen que no han publicado por considerarlas cargadas de excesivo odio contra el tirano, lo que redunda en la calidad de las mismas. Ello explica el que no se haya escrito aún la gran novela sobre Stroessner. No obstante, se ha expandido el cultivo del cuento de denuncia, aunque solamente se ha publicado un par de novelas, que se hermanan técnicamente con el experimentalismo formal: *Celda 12* de Moncho Azuaga e *Historia(s) de Babel* de Joaquín Morales (pseudónimo de Lito Pessolani). Ambas arremeten contra el poder del lenguaje de la dictadura, hasta poner en cuestión la imagen del tirano. Junto a este rasgo, predomina la mirada irónica y despectiva hacia la vida política, fruto del desencanto de la transición, en la narrativa en la década de los noventa.

El experimentalismo ha sido un refugio para los escritores críticos y jóvenes desde finales de los setenta.

La renovación a la que hemos aludido preconizaba la necesidad de un nuevo lenguaje expresivo que rompiera con la concepción realista imperante. En los ochenta, Jesús Ruiz Nestosa continúa siendo uno de los principales experimentadores de la narración, y surgen otros como Moncho Azuaga y Jorge Canese, y en los noventa, Lito Pessolani, casi todos formados en talleres poéticos. Es común a ellos el sentimiento de que la transgresión política puede iniciarse por medio de la irreverencia hacia el lenguaje escrito. El carácter subversivo de la escritura y la experimentación con el lenguaje persiguen la denuncia del vacío de conciencias extendido por la dictadura de Stroessner. En el fondo, dichos escritores reclaman una mayor libertad en todos los ámbitos sociales y políticos ante una sociedad que asfixia a las generaciones más jóvenes, para domesticarlos y coartar su poder reivindicativo.

La novela histórica presenta una evolución notable y ha adoptado recursos propios de la "Nueva narrativa histórica", como la definió Fernando Aínsa, que se han cultivado con asiduidad durante estos años en la narrativa hispanoamericana de casi todos los países. Ya hemos citado la singularidad y la importancia de *Caballero*, y lo que significó para la narrativa y como crítica política por medio de la revisión de la historia oficial producida hasta ese instante en el interior del país. Sin embargo, años antes, en 1974, Yo *el Supremo* de Augusto Roa Bastos había iniciado el camino de este tipo de novela histórica, que supuso una ruptura con el modelo de novela histórica tradicional en los años setenta, y que continuó en sus novelas de los noventa, aunque ésta

pervive hasta la actualidad. De hecho, Juan Bautista Rivarola Matto creó varias novelas en las que penetraba en la intrahistoria y defendía la idea del pueblo como motor de la historia. *Caballero rey* (1989), de Guido Rodríguez Alcalá, confirmó la vigencia de la novela histórica reciente, que sigue cultivándose sin interrupción actualmente. De hecho, surgió el espíritu reivindicativo que defendía la necesidad de revisar la historia heredada, despojarla de las mitificaciones y mixtificaciones, y promover la investigación rigurosa, desprovista de la utilización política a la que generalmente se había sometido a la ciencia. Incluso el cuento histórico fue cultivado por autores como Dirma Pardo, Maybell Lebrón, Hugo Rodríguez Alcalá, Renée Ferrer y el propio Guido Rodríguez Alcalá, que penetraban en momentos históricos concretos y sucesos concretos con el ánimo de esclarecer el pasado y buscar las raíces de los problemas del presente. El interés de los autores se extiende principalmente a la época del Mariscal López y la Guerra de la Triple Alianza, pero, paulatinamente, se amplía, por el interés de descubrir toda la historia paraguaya oculta o ignorada. Es un ejemplo la atención que han dispensado hacia la época colonial a partir de mediados de los noventa y de la publicación de la novela *Donde ladrón no llega* de Luis Hernáez, cuyo argumento se localizaba durante la expulsión de los jesuitas en 1767. En suma, los escritores paraguayos indagarán en los aspectos desconocidos o tergiversados de su país, para buscar una mayor claridad de los sucesos producidos por medio de la ficción.

La conexión de los escritores actuales con el exterior se demuestra a partir de la aparición de las primeras obras de subgéneros ausentes del exiguo mundo editorial paraguayo. Las obras fantásticas de Manuel E. B. Argüello son una muestra. El elemento fantástico había aparecido en algunos cuentos de Casaccia y de Mariela de Adler, pero eran aproximaciones esporádicas al subgénero. Argüello fue el primer autor cuya obra narrativa fue íntegramente fantástica. Desde entonces, las incursiones de los autores paraguayos en el subgénero han sido más frecuentes. Por otra parte, Osvaldo González Real cultiva la ciencia-ficción en su primera obra narrativa, *Anticipación y reflexión*, y desde entonces otros autores penetran en la vertiente de anticipación, como Lita Pérez Cáceres y Luis Hernáez. Predomina en todos ellos la advertencia del camino actual al que se dirige la humanidad si no es capaz de controlar los avances científicos, y la destrucción de la naturaleza y de los valores éticos.

La narrativa policíaca ofrecía escasas aportaciones en la literatura paraguaya hasta 1995: los relatos de *Sin testigos* de Roberto Thompson y las aproximaciones aisladas de algunos cuentistas. La aparición de algunas obras de Santiago Trías Coll y, sobre todo, de *El último vuelo del pájaro campana* de Andrés Colmán Gutiérrez, acaban con este vacío. Desde ese momento, aunque no exista una narrativa policíaca desarrollada, cada día se introducen nuevos autores en el subgénero o utilizan sus estrategias textuales para plantear creaciones sobre otros temas. *El último vuelo del pájaro campana* es el mejor ejemplo de ello: el argumento y la estructura policíacos son un pretexto para mostrar un cuadro

amplio de la realidad social, política y cultural del presente del país.

Además de estos fenómenos literarios, se han producido durante los tres lustros estudiados en este trabajo otros acontecimientos singulares que merece la pena destacar. La conexión cultural de los escritores paraguayos con el extranjero es cada vez mayor, a pesar de que se sigue sin incorporarse a los circuitos internacionales de la edición y la difusión. Algunos de ellos se han formado o han sido profesores en universidades de Estados Unidos, como Rodrigo Díaz-Pérez, Juan Manuel Marcos y Lourdes Espínola, o, al menos, han realizado importantes estudios en este país, como Guido Rodríguez Alcalá, quien también recibió cursos en Europa. De esta manera, subsanaban las deficiencias de la educación recibida en Paraguay, cuyo sistema pedagógico posee lagunas en todos sus estamentos. La presencia de escritores paraguayos en eventos literarios organizados en el extranjero es cada vez mayor. Ya no son solamente intervenciones esporádicas, sino habituales en algunos congresos y recitales poéticos, aunque todavía perviven los síntomas del aislamiento y de la mediterraneidad en que sigue sumido el país, a pesar de la mayor apertura de fronteras acaecida desde la caída de Stroessner. El aislamiento del Paraguay de la dictadura evitó el contacto con el mundo literario exterior, que desde la transición democrática iniciada en 1989 se encuentra en un momento incipiente, aunque sea difícil romper con la mentalidad aislacionista con que se ha educado al país durante medio siglo. De ahí que la obra de

los escritores paraguayos analizada en este trabajo, en general, sea escasamente conocida en el exterior.

Ante la carencia de suficientes lectores en el país y la falta de publicaciones en el extranjero, sigue sin haber escritores profesionales en el Paraguay a principios del siglo XXI, con la excepción de Augusto Roa Bastos. La mayor parte se dedica al periodismo, a las funciones burocráticas y a la docencia. No disponen de un número necesario de horas libres para dedicarse a la creación. Es la razón principal por la que el tiempo que transcurre entre la aparición de una nueva obra y la anterior sea muy superior al de cualquier otro país. La producción será inferior cuantitativamente, pero, en contrapartida, cada día se cuida mejor el producto, al no existir presiones editoriales sobre el autor por regla general. Las publicaciones actuales se editan con mayor calidad cada día, a pesar de las carencias y erratas de muchas por las dificultades humanas, técnicas y económicas.

En resumen, si tenemos en cuenta la falta de tradición literaria, el autoritarismo dominante durante tantos años, y el número de habitantes del país, la producción literaria, y la narrativa en particular, no ha sido tan escasa como podría parecer por el desconcimiento de la misma, desde la aparición de figuras insignes en los años cuarenta, como Gabriel Casaccia[811], Augusto Roa Bastos, Josefina Pla y Hugo Rodríguez Alcalá. Aunque la mayor parte de las grandes obras paraguayas se produjera en el exilio o en la emigración, hubo producción interior, si no tan destacable, digna de ser tenida en

cuenta. En la actualidad, ya sin escritores exiliados por problemas políticos, la producción interior se encuentra, al menos, en un nivel semejante al de los que fueron exiliados o aún viven en el extranjero. Sin embargo, solamente seguimos conociendo a Augusto Roa Bastos por la falta de conexión del mundo editorial y literario paraguayo con el exterior. Las obras no trascienden las fronteras del país. Pero, estas circunstancias, no nos deben impedir afirmar con toda razón que, tras Gabriel Casaccia y Augusto Roa Bastos, hay un nutrido conjunto de narradores paraguayos, con una obra que comienza a ser incipiente y coherente. De hecho, la producción narrativa publicada ha aumentado notablemente entre 1980 y 1995 y supera en número a la del resto de la historia de Paraguay desde la independencia. Y, además, como hemos demostrado, su temática y estilística se ha expandido hacia nuevos caminos para abandonar el anacronismo en que se encontraba sumergida la narrativa hasta el último tercio del siglo XX. Este proceso de actualización estilística y temática está conduciendo a la narrativa paraguaya actual hacia una mayor universalidad de escasos precedentes en la producción literaria anterior, como hemos tratado de demostrar a lo largo de este trabajo con el análisis de los autores publicados entre 1980 y 1995.

[811] Aunque Casaccia publicara su primera novela en 1928, *Hombres, mujeres y fantoches*, el cambio de su temática se produce en 1937 con *El Guajhú*, por lo que se incluye junto al resto de autores que comienzan a publicar narrativa en los años cuarenta.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

BIBLIOGRAFÍA GENERAL.

Fernando AÍNSA: *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*, Madrid, Gredos, 1986.

Fernando AÍNSA: "La nueva novela histórica latinoamericana". *Les cahiers du Criar*, Centre de Recherches D'Études Ibériques et Ibéro-americaines, Actes du colloque de Rouen, Université de Rouen, n° 11, 1991, pp. 13-22.

Raúl AMARAL: *Antecedentes del nacionalismo paraguayo. El grito de Piribebuy (12 de agosto de 1919)*, Asunción, Fundación Asunción (Gamarra-Pozzoli), 1995.

Raúl AMARAL: *Los presidentes del Paraguay. Crónica política (1844-1954)*, Asunción, Centro Paraguayo de Estudios Sociológicos, 1994.

Enrique ANDERSON IMBERT: *Teoría y técnica del cuento*. Madrid, Ariel, 1992.

Pilar APARICI - Isabel GIMENO (edits.): *Literatura menor del siglo XIX. Una antología de la novela de folletín I*, Barcelona, Anthropos, 1996.

Silvestre AVEIRO: *Memorias militares*, Asunción, Ediciones Comuneros, 1989 (2ª edición).

Mariano BAQUERO GOYANES: *Estructuras de la novela actual*, Barcelona, Planeta, 1970.

Rubén BAREIRO SAGUIER: "Bilingüismo y diglosia en Paraguay", *Río de la Plata. Culturas*. v. 10 (1990), pp. 3-12.

Harry BELEVAN: *Teoría de lo fantástico*, Barcelona, Anagrama, 1976.

A. BELLEMIN-NOËL: "Des formes fantastiques aux themes fantastiques", París, *Littérature*, n° 2 (mayo 1971), pp. 103-109.

Justo Pastor BENÍTEZ: *El solar guaraní*. Buenos Aires, Nizza, 1959 (2ª edición).

Walter BENJAMIN: "Tesis de filosofía de la historia". En *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1987, pp. 26-40.

Ildefonso A. BERMEJO: *Vida paraguaya en tiempos del viejo López*, Buenos Aires, Eudeba, 1973. Prólogo de Juan Pablo OLIVER.

Ildefonso A. BERMEJO: "El hombre de Estado", Asunción, *La Aurora*, 1860, pp. 151-152.

Bruno BETTELHEIM: *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Barcelona, Crítica, 1978.

José Antonio BILBAO – Carlos VILLAGRA MARSAL: "El bilingüismo en el Paraguay", *Péndulo*, n° 8, año 3 (marzo-abril 1966), pp. 9-12.

Jorge Luis BORGES: *Obras completas*. Buenos Aires, Emecé, 1974.

Alfredo BOSI: *Historia concisa de la literatura brasileña*, México, F.C.E., 1982.

John S. BRUSHWOOD: *La novela hispanoamericana del siglo XX. Una vista panorámica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984.

Ch. BÜHLER: *Dar Märchen und die Phantasie des Kindes*, Munich, *Barth*, 1958.

Fernando BURGOS, edit.: *El cuento hispanoamericano del siglo XX*, Madrid, Castalia, 1997 (3 tomos).

Ricardo CABALLERO AQUINO: *La tercera república paraguaya 1936-*

19...., Asunción, El Lector, 1988.

Julio CAMARENA: "Algunos mitos clásicos en la tradición oral castellano-manchega. Consideraciones acerca del mito y cuento popular", *Actas de las II Jornadas de Etnología de Castilla-La Mancha*, Ciudad Real, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1984, pp. 127-156.

Julio CAMARENA: "El cuento popular", *Anthropos*, 166/167 (1995), pp. 30-33.

Julio CAMARENA - Maxime CHEVALIER: *Catálogo tipológico del cuento folklórico español. Cuentos maravillosos*, Madrid, Gredos, 1995.

Efraím CARDOZO: *Apuntes de historia cultural del Paraguay*, Asunción, Litocolor, 1985.

Carlos R. CENTURIÓN: *Historia de la cultura paraguaya*, Asunción, Biblioteca Ortiz Guerrero, 1961.

Julio César CHAVES: *Compendio de la historia paraguaya*, Asunción, Carlos Schaumann. 1989.

Biruté CIPLIJAUSKAITÉ: *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Ensayo para una tipología en primera persona*, Barcelona, Anthropos, 1990.

Dorrit COHN: *La transparence intérieure (Modes de représentation de la vie psychique dans le roman)*, París, Éditions du Seuil, 1981.

José F. COLMEIRO: *La novela policíaca española: teoría e historia crítica*, Barcelona, Anthropos, 1994.

Javier COMA: *Diccionario de la novela negra norteamericana*, Barcelona, Anagrama, 1985.

Edmond CROS: *Literatura, ideología y sociedad*, Madrid, Gredos, 1986.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

DIRECCIÓN GENERAL DE ESTADÍSTICA DE LA SECRETARÍA TÉCNICA DE PLANIFICACIÓN DE LA PRESIDENCIA DE LA REPÚBLICA DEL PARAGUAY: *Compendio Estadístico*, Asunción, s.e., 1995.

Umberto ECO: "Prólogo" de Jorge LOZANO: *El discurso histórico*, Madrid, Alianza, 1987.

Umberto ECO: *Obra abierta*, Barcelona, Ariel, 1985 (2ª edición).

Robert ESCARPIT: *Sociología de la literatura*, Barcelona, Oikos-tau, 1971.

Demetrio ESTÉBANEZ CALDERÓN: *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza, 1996.

F. FERGUSON: "Diglosia". En P. P. GIGLIOLI: *Language and social context*, Harmondsworth, Penguin, 1972, pp. 51-62.

Víctor Jacinto FLECHA: "Nación, estado e ideología nacionalista en el Paraguay. Notas acerca de la cuestión nacional y el nacionalismo", *Río de la Plata. Culturas*, vol. 3 (1986), pp. 17-32.

Carlos Hernán FRANCO: "Esquema del sistema represivo vigente en el Paraguay", *Caravelle*, 14 (1970), pp. 125-138.

Jean FRANCO: *Introducción a la literatura hispanoamericana contemporánea*, Barcelona, Ariel, 1990.

Eduardo GALEANO: *Nosotros decimos no (Crónicas 1963/1988)*, México, Siglo XXI, 1989.

Cristina GARCÍA: *Francisco Solano López*, Madrid, Historia 16, 1987.

Luis GARCÍA BENÍTEZ: *Manual de Historia del Paraguay*, Asunción, s.e., 1995.

Nuria GIRONA FIBLA: *Escrituras de la historia. La novela argentina de los años 80*, Valencia, Cuadernos de Filología (anejo XVII), Universitat de València, 1995.

Juan Natalicio GONZÁLEZ: *El Paraguay eterno*, Asunción, Cuadernos Republicanos, 1986 (2ª edición).

Dionisio M. GONZÁLEZ TORRES: *Folklore del Paraguay*, Asunción, Editora Litocolor, 1992.

Dionisio M. GONZÁLEZ TORRES: *Toponimia guaraní en Paraguay*, Asunción, Editora Litocolor, 1994.

Antonio GUASCH - Diego ORTIZ: *Diccionario castellano-guaraní / guaraní-castellano*, Asunción, CEPAG (12ª edición), 1995.

Ricardo GÜIRALDES: *Don Segundo Sombra*, Madrid, ALLCA, Colección Archivos, 1988.

Ricardo GULLÓN: *Espacio y novela*, Barcelona, Bosch, 1980.

Ricardo GULLÓN: *La novela lírica*, Madrid, Cátedra, 1984.

Antonio GUTIÉRREZ ESCUDERO: *Francisco Solano López. El Napoleón del Paraguay*, Madrid, Anaya, 1988.

Käte HAMBURGER: *Logique des genres littéraires*, Paris, Éditions du Seuil, 1986.

Margaret E. W. JONES: "Del compromiso al egoismo: la metamorfosis de la protagonista en la novelística femenina de posguerra". En Janet W. Pérez (edit.): *Novelistas femeninas de la posguerra española*, Madrid, Porrúa Toranzos, 1983, pp. 125-134.

Osvaldo KALLSEN: *Historia del Paraguay contemporáneo: 1869-1983*, Asunción, edición del autor, 1983.

Marco KUNZ: *El final de la novela*, Madrid, Gredos, 1997.

Ph. LEJEUNE: "El pacto autobiográfico", Barcelona, *Suplementos Anthropos*, 29 (1991), pp. 47-61.

Paul H. LEWIS: *Paraguay bajo Stroessner*, México, F. C. E., 1986.

Carlos Antonio LÓPEZ: *Mensajes*, Asunción, Imprenta Nacional,

1930.

Miguel Ángel LÓPEZ BREARD: *Mitos guaraníes*, Asunción, Intercontinental Editora, 1995.

Pilar LOZANO. "Bogotá. Entre la ternura y la violencia", *Babelia*, suplemento cultural de *El País* (9-3-1996), p. 19.

Alfred MAC ADAM: *Crítica a los cuentos de Julio Cortázar*, Buenos Aires - Nueva York, La Librería, 1971.

Eduardo MATEO GAMBARTE: *El concepto de generación literaria*, Madrid, Síntesis, 1996.

Bartolomeu MELIÁ: *Elogio de la lengua guaraní*, Asunción, Intercontinental, 1989.

Seymour MENTON: *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*, México, F.C.E., 1993.

Francisco Fernando MONTEOLIVA DORATIOTO: *O conflito con O Paraguay*, Sao Paulo, Editora Ática, 1996.

Carmen de MORA VALCÁRCEL: *Teoría y práctica del cuento en los relatos de Cortázar*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos / CSIC / Universidad de Sevilla, 1982.

José Nicolás MORÍNIGO: "Tiempo de utopías", *La Isla*, n° 4 (octubre 1994), pp. 15-17.

Marcos A. MORÍNIGO: *Diccionario del español de América*, Madrid, Anaya & Mario Muchnik, 1993.

Pablo NERUDA: *Confieso que he vivido*, Barcelona, Plaza y Janés, 1997 (4ª edición).

A. NOBILE: *Literatura infantil y juvenil*, Madrid, Ediciones Morata / Ministerio de Educación y Ciencia, 1992.

Eleonora NOGA ALBERTI-KLEINBORT: "El romancero judeo-espanol en Argentina, Chile y Paraguay", *La Coronica: Spanish Medieval Language and Literature Journal and Newsletter*, spring, v

12(2) (1984), pp. 275-276.

Juan E. O'LEARY: *Prosa polémica*, Asunción, NAPA, 1982.

José ORTEGA Y GASSET: *España invertebrada*, Madrid, Espasa-Calpe, 2° edición, 1967, p. 82.

Isabel PARAÍSO: *Psicoanálisis de la experiencia literaria*, Madrid, Cátedra, 1994.

Ricardo PIGLIA: *Respiración artificial*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1988 (1ª edición en 1980).

Ángel RAMA: *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI, 1982.

Dionisio RIDRUEJO: *Escrito en España*, Buenos Aires, Losada, 1962.

Domingo RIVAROLA: "Política y sociedad en el Paraguay contemporáneo. El autoritarismo y la democracia", Asunción, *Revista Paraguaya de Sociología*, v. 10 (1987), pp. 127-165.

Augusto ROA BASTOS: "Imagen y perspectivas de la narrativa latinoamericana actual". En Juan Loveluck edit., *Novelistas hispanoamericanos de hoy*, Madrid, Taurus, 1976.

Guido RODRÍGUEZ ALCALÁ: *Residentas, destinadas y traidoras*, Asunción, RP – Criterio, 1992.

Guido RODRÍGUEZ ALCALÁ: "Temas del Autoritarismo". En *Borges y otros ensayos*, Asunción, Editorial Don Bosco, 1995, pp.33-49.

Guido RODRÍGUEZ ALCALÁ: *Ideología autoritaria*, Asunción, RP Ediciones, 1987.

Guido RODRÍGUEZ ALCALÁ: *La justicia penal de Francia*, Asunción, Expo-Libro / RP Ediciones, 1997.

Hugo RODRÍGUEZ ALCALÁ: "El guaraní y el castellano. El problema lingüístico". En *Poetas y prosistas paraguayos*, Asunción, Mediterráneo / Don Bosco / Intercontinental, 1988, pp. 295-

301.

Julio RODRÍGUEZ-LUIS: *El enfoque documental en la narrativa hispanoamericana*, México, F.C.E., 1997.

Leonardo ROMERO TOBAR: *La novela popular española del siglo XIX*, Barcelona, Fundación Juan March / Ariel, 1976 (Colección Monografías).

Jorge RUFINELLI: prólogo de Augusto MONTERROSO: *Lo demás es silencio*, Madrid, Cátedra, 1986.

Juan RULFO: *El llano en llamas*, Madrid, Cátedra, 1985.

Luis Alberto SÁNCHEZ: *Historia de la literatura americana (Desde los orígenes hasta 1936)*, Santiago de Chile, Ediciones Ercilla, 1937.

Gonzalo SANTONJA: *La novela revolucionaria de quiosco (1905-1939)*, Madrid, El Museo Universal, 1993.

Robert SCHOLES / Eric S. RABKIN: *La ciencia-ficción. Historia, ciencia, perspectiva*, Madrid, Taurus, 1982.

Donald L. SHAW: *Nueva narrativa hispanoamericana*, Madrid, Cátedra, 1981.

Branislava SUSNIK: *El rol de los indígenas en la formación y en la vivencia del Paraguay (I y II)*, Asunción, Instituto Paraguayo de Estudios Nacionales, 1982-1983.

Jorge THOMPSON: *La guerra del Paraguay*, Asunción, RP Ediciones, 1992.

Tzvetan TODOROV: *Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1972.

Tzvetan TODOROV: "Les catégories du récit littéraire", París, *Communications* 8 (1966), pp. 125-151.

Tzvetan TODOROV: *Poétique de la prose*, París, Éditions du Seuil, 1976.

Arturo TORRES RIOSECO: *Historia de la literatura iberoamericana*, New York, Las Américas Publishing Company, 1965.

Arnaldo VALDOVINOS: *Bajo las botas de una bestia rubia*, Buenos Aires. s.e., 1932.

Louis VAX: *Las obras maestras de la literatura fantástica*, Madrid, Taurus, 1981.

Rafael Eladio VELÁZQUEZ: *Breve historia de la cultura en el Paraguay*, Asunción, edición del autor, 1994.

Helio VERA: *En busca del hueso perdido. Tratado de paraguayología*, Asunción, RP Ediciones, 1990.

Saro VERA: *El paraguayo. Un hombre fuera de su mundo*, Asunción, El Lector, 3ª edición, 1994.

VV. AA.: *Anuario Paraguay. Recopilación de los diarios "Última Hora", "Hoy", "El Diario Noticias", "Patria", "Sendero", "El Pueblo"*, Asunción, Ediciones Ñandutí Vive, 1989.

Charles Ames WASHBURN: *The story of Paraguay*, Boston, s.e., 1871, 2 vol.

Harald WEINRICH: *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*, Madrid, Gredos, 1968.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LITERATURA PARAGUAYA.

Feliciano ACOSTA: *Ñe'êporâhaipyre*, Asunción, Vercam, 1995.

Manuel ALVAR: "Los murmullos opacos de la noche: *Los nudos del silencio* de Renée Ferrer de Arréllaga", Humacao (Puerto Rico), *Exégesis (Revista del Colegio Universitario de Humacao UPR)*, n° 26 (1996), pp. 52-53.

Raúl AMARAL: *Escritos paraguayos: introducción a la cultura nacional*, Asunción, Mediterráneo, 1984.

Raúl AMARAL: *Las generaciones en la cultura paraguaya, ensayo de interpretación bibliográfica*, Asunción, Centro Paraguayo de Estudios Sociológicos, 1976.

Raúl AMARAL: *La literatura del romanticismo en el Paraguay*, Asunción, El Lector, 1996.

Raúl AMARAL: *El modernismo poético en el Paraguay (1901-1916)*, Asunción, Alcándara, 2ª edición, 1982.

Raúl AMARAL: Prólogo de Natalicio GONZÁLEZ: *La raíz errante*, Asunción, Cuadernos Republicanos, 1991, p. XVII-LIX.

Raúl AMARAL: Prólogo de Martín de GOYCOECHEA MENÉNDEZ: *La noche antes*, Asunción, Alcándara, 1985, pp. 11-25.

Jean ANDREU: "Literatura paraguaya actual", *Caravelle* (C.M.H.L.B.), n° 58 (1992), pp. 169-195.

Manuel E. B. ARGÜELLO: "La enseñanza de la narrativa en los establecimientos educacionales", *Péndulo*, n° 8, año 3 (marzo-abril 1966), pp. 14-17.

Rubén, BAREIRO SAGUIER: *Literatura guaraní del Paraguay*, Caracas, Ayacucho, 1980.

Rubén BAREIRO SAGUIER: "La cultura paraguaya de los años 20 y su proyección actual", *Río de la Plata: Culturas*, v. 4-6 (1987), pp. 65-75.

Rubén BAREIRO SAGUIER: "El criterio generacional en la literatura paraguaya", *Revista Iberoamericana*, 58 (julio-diciembre 1964), pp. 203-303.

Rubén BAREIRO SAGUIER: "El tema del exilio en la narrativa paraguaya contemporánea", *Caravelle* (C.M.H.L.B.), 13 (1970), pp. 79-96.

Rubén BAREIRO SAGUIER: "Estructura autoritaria y producción literaria en Paraguay", *Caravelle* (C.M.H.L.B.), v. 42 (1984), pp. 93-106.

Rubén BAREIRO SAGUIER: "La ideología nacionalista en la literatura paraguaya", *Río de la Plata. Culturas*, v. 3 (1986), pp. 3-15.

Rubén BAREIRO SAGUIER: *Augusto Roa Bastos*, Montevideo, Ediciones Trilce - Éditions Caribéennes, 1989.

Rafael BARRETT: "A propósito de *Ignacia*". En *Obras completas*, Asunción, RP Ediciones / ICI, tomo III, 1989, pp. 80-82. Edición de Francisco Corral / Miguel Ángel Fernández.

Juan F. BAZÁN: *Narrativa paraguaya y latinoamericana*, Asunción, Editorial Casa América, 1976.

José Antonio BILBAO: "Sobre libros y autores", *Péndulo*, n° 8, año 3 (marzo-abril 1966), pp. 12-13.

José Antonio BILBAO - Carlos VILLAGRA MARSAL: "El bilingüismo en el Paraguay", *Péndulo*, n° 8, año 3 (marzo-abril 1966), pp. 9-12.

Jean Paul BOREL: "Apuntes para un análisis sociológico de la narrativa paraguaya: A. Roa Bastos y R. Bareiro Saguier", *Caravelle* (C.M.H.L.B.), 25, (1975), pp. 39-56.

León CADOGÁN: *La literatura de los guaraníes*, México, Joaquín Mortiz, 1965.

Julio CALVIÑO: "El discurso de la esfinge (De mistagogias y onirocritismos: *Yo el Supremo* como metábasis de inverosimilización)", *CHa*, n° 493/94 (julio-agosto 1991), pp. 285-311.

Natalia de CANESE: "Influencia del bilingüismo en la literatura paraguaya", *Ñemity*, n° 5 (1980), pp. 10-12.

Charles Richard CARLISLE: "La mujer en la narrativa de Ana Iris Chaves de Ferreiro", *Discurso Literario*, v. 1 (2) (1984), pp. 289-293.

Thomas E. CASE: "The *coygua* character in the novels of Gabriel Casaccia", *Discurso Literario*, vol. 2, n° 1 (1985), pp.155-165.

Claude CASTRO: "Paraguay: actualité litteraire", Toulouse, *L'Ordinaire Mexique Amérique Centrale* (Université de Toulouse-Le Mirail), n° 144 (marzo-abril 1993), pp. 15-20.

Claude CASTRO: *Histoire et fiction dans la littérature paraguayenne actuelle: L'oeuvre de Guido Rodríguez Alcalá*, Memoire de DEA d'études sur l'Amérique Latine, Toulouse, IPEALT, 1991.

Claude CASTRO: *Historia y ficción:* Caballero *de Guido Rodríguez Alcalá*, Asunción, Editorial Don Bosco, 1997.

Ubaldo CENTURIÓN MORÍNIGO: *Hugo Rodríguez Alcalá y la vida intelectual del Paraguay*, Asunción, Editora Paraguaya, 1993 (2ª edición corregida y actualizada).

Francisco CORRAL: *El pensamiento cautivo de Rafael Barrett. Crisis de fin de siglo, juventud del 98 y anarquismo*, Madrid, Siglo XXI, 1994.

Gloria da CUNHA GIBBAI: *La cuentística de Renée Ferrer: continuidad y cambio de nuestra expresión*, Asunción, Arandurâ, 1997.

Adolfo DECOUD: "Las letras en el Paraguay". Incluido en Raúl AMARAL: *La literatura del romanticismo en el Paraguay*, p. 222.

Viriato DÍAZ-PÉREZ: "El recuerdo de Rafael Barrett". En *Las piedras del Guayrá*, Palma de Mallorca, Luis Ripoll, 1973, pp. 47-55.

Viriato DÍAZ-PÉREZ: *Literatura del Paraguay*. Volúmenes I y II, Palma de Mallorca, Luis Ripoll, 1980.

Ariel DORFMAN: "Un lenguaje para América", Santiago de Chile, *Ercilla*, n° 1593 (15-12-65), p. 45.

Boujemaa EL ABKARI: "Los nudos del silencio y la dialéctica del silencio", *Exégesis (Revista del Colegio Universitario de Humacao UPR*), n° 26 (1996), pp. 54-57.

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

Carla FERNANDES: "*Contravida*: hacia una poética de las repeticiones en la obra de Augusto Roa Bastos". Ponencia del coloquio *Augusto Roa Bastos: la obra posterior a Yo el Supremo*, organizado por la Universidad de Poitiers, CNRS-URA 2007-Literaturas Latinoamericanas, celebrado los días 1-2 de febrero de 1996.

Renée FERRER: *Narrativa paraguaya actual: dos vertientes*, Washington, Centro Cultural del BID, 1994. También en *Exégesis (Revista del Colegio Universitario de Humacao UPR*), n° 26 (1996), pp. 42-52.

Luis María FERRER AGÜERO: *El universo narrativo de Augusto Roa Bastos*. Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense, 1981.

David William FOSTER: *The myth of Paraguay in the fiction of Augusto Roa Bastos*, Chapel Hill, North Carolina, The University of North Carolina Press, 80, 1969.

Juan Carlos GENTILE: "Aproximacion a los elementos novelescos en La Argentina de Ruy Diaz de Guzman", *Neophilologus*, v. 69, 4 (octubre 1985), pp. 558-567.

Osvaldo GONZÁLEZ REAL: "La Posmodernidad en el Paraguay I y II", Asunción, *Correo Semanal* (28-1-95 y 4-2-95), pp. 8-9 y 12-13 respectivamente.

Germán de GRANDA: "El romancero tradicional español en el Paraguay: razón de una (aparente) anomalía", Bogotá, *Thesaurus: Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, v 37(1) (enero-abril 1982), p 120-147.

Mario HALLEY MORA: "Palabras para Roa Bastos en carta de Mario Halley Mora", *ABC Color* (27 de septiembre de 1970), p. 18.

Mario HALLEY MORA: "Prólogo" a Lucía Scosceria de Cañellas: *Para contar en días de lluvia*, Encarnación, s.e., 1996.

Margarita KALLSEN: *Paraguay. Un año de bibliografía: 1987*, Asunción, s.e., 1988.

Mar LANGA PIZARRO: "Paraguay: narrativa e historia de una isla sin mar". Ponencia del congreso "La isla posible", celebrado en Tabarca (Alicante), marzo 1998. Publicada en Actas del III Congreso de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, Alicante, Universidad – AEELH, 2001, pp. 375-383.

Juan Manuel MARCOS: *El ciclo romántico modernista en el Paraguay*, Asunción, Ediciones Criterio, 1977.

Juan MANUEL MARCOS: "Rodrigo Díaz-Pérez, Jesús Ruiz Nestosa y Helio Vera: narrativa contracultural de los ochenta en el Paraguay", Oklahoma, *Confluencia*, v. 2 (1987), pp. 53-61.

Juan Manuel MARCOS: "Entrevista con Carlos Villagra Marsal", Oklahoma, *Discurso Literario*, vol. 3 (1986), pp. 247-261.

Juan Manuel MARCOS: *Roa Bastos: precursor del post-boom*, México, Katún, 1983.

Juan Manuel MARCOS: prólogo de Carlos VILLAGRA MARSAL: *Mancuello y la perdiz*, Quito, Libresa, 1996.

Enrique MARINI PALMIERI: prólogo de Eloy FARIÑA NÚÑEZ: *Las vértebras de Pan*, Asunción, Ediciones Ñandutí Vive / Intercontinental Editora, 1990, pp. 7-32.

Reinaldo MARTÍNEZ: "Proyección de nuestra narrativa", *Péndulo*, n° 8, año 3 (marzo-abril 1966), pp. 20-22.

Luis MARTUL TOBÍO: *La novela del mundo guaraní: estructuras económico-sociales*. Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense, 1985.

Teresa MÉNDEZ-FAITH: *Paraguay: novela y exilio*, New Jersey, SLUSA, 1985, pp. 26-27.

Teresa MÉNDEZ-FAITH: *Breve diccionario de la literatura paraguaya*, Asunción, El Lector, 1994. También la 2ª edición de 1997.

Reinaldo MONTEFILPO CARVALLO: "Principales causas de la carencia de una tradición novelística. La escasez de novelistas. Problemas de edición y distribución", *Péndulo*, n° 8, año 3 (marzo-abril 1966), pp. 29-31.

Michael MOODY: "Entrevista con Carlos Villagra Marsal", *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, 1989 v5(1) (1989), pp. 101-107.

Michael MOODY: "Entrevista con Tadeo Zarratea". *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, v. 5(2) (1990), pp. 121-126.

Juan E. O'LEARY: prólogo de Martín de Goycoechea Menéndez: *Guaraníes*, edición de la *Revista Americana de Buenos Aires*, año XVI, n° 183-184 (julio-agosto 1939), pp 12-17.

José ORTEGA: "La pesadilla histórica paraguaya", *CHa*, 55 (septiembre 1996), pp. 125-128.

José Vicente PEIRÓ: *Análisis de "El Fiscal" de Augusto Roa Bastos*. Tesina de Doctorado. Madrid, UNED, 1995.

José Vicente PEIRÓ: "Introducción" a Carlos Villagra Marsal: *Mancuello y la perdiz*, Madrid, Cátedra, 1996, pp. 11-96.

José Vicente PEIRÓ: "Manifestaciones literarias del XIX en Paraguay: la revista *La Aurora*", *Arrabal* (Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos), n° 2-3 (2000), pp. 33-40.

José Vicente PEIRÓ: "El robinsonismo de la narrativa paraguaya". Ponencia del congreso "La isla posible", celebrado en Tabarca (Alicante), marzo 1998. Publicada en Actas del III Congreso de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, Alicante, Universidad – AEELH, 2001, pp. 437 – 453.

José Vicente PEIRÓ – Guido RODRÍGUEZ ALCALÁ: "Introducción" a *Narradoras paraguayas*, Asunción, SEP – Expo Libro, 1999, pp. 7-45.

Francisco PÉREZ-MARICEVICH: *Diccionario de la literatura paraguaya. I parte*, Asunción, Biblioteca Colorados Contemporáneos, 1983.

Francisco PÉREZ-MARICEVICH: *La Aurora. Contenido y significado*, Asunción, Cuadernos Republicanos, 1975.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Francisco PÉREZ-MARICEVICH: "La narrativa paraguaya: algunas coordenadas" (I), Asunción, Suplemento Cultural de *La Nación*, n° 7 (10-9-95), p. 1.

Francisco PÉREZ-MARICEVICH: *La poesía y la narrativa en el Paraguay*, Asunción, Editorial El Centenario, 1969.

Josefina PLA: *Literatura paraguaya del siglo XX*, Asunción, Comuneros, 1976.

Josefina PLA: "Literatura paraguaya del siglo XX". En Josefina Pla - M. A. Fernández: "Aspectos de la cultura paraguaya", México, sobretiro de *Cuadernos Americanos* (febrero 1962), p. 67-70.

Josefina PLA: "La situación de la cultura paraguaya en 1965", Asunción, *Cuadernos 100* (1965), pp. 151-52.

Josefina PLA: *Pequeño diccionario de la literatura paraguaya*, Asunción, *Comunidad*, 1964.

Josefina PLA: *Obra y aportes femeninos en la literatura nacional*, Asunción, Centro Paraguayo de Estudios Sociológicos, 1976.

Josefina PLA: "La narrativa en el Paraguay de 1900 a la fecha", *CHa*, n° 231 (marzo 1969), pp. 641-654.

Josefina PLA: "La cultura en 1980", *Estudios paraguayos*, vol. X., n° 1 (junio 1982), pp. 245-250.

Josefina PLA: *Literatura paraguaya en el siglo XX*, Asunción, Escuela Técnica Salesiana, 1972.

Josefina PLA - Francisco PÉREZ-MARICEVICH: "Narrativa paraguaya (Recuento de una problemática)", México, sobretiro de *Cuadernos Americanos*, n° 4 (julio-agosto 1968), pp. 184-185.

Josefina PLA - Francisco PÉREZ-MARICEVICH: "Estética y temática de la narrativa paraguaya", *Péndulo*, n° 8, año 3 (marzo-abril 1966), pp. 23-26.

Justo José PRIETO: "Entrevista a Gabriel Casaccia y a Augusto Roa Bastos", *Alcor*, Asunción, n° 18-19 (mayo-agosto 1962).

Edda de los RÍOS: *Dos caras del teatro paraguayo*. Asunción, AECI, 1994.

Juan Bautista RIVAROLA MATTO: "Literatura paraguaya de hoy", Buenos Aires, *Tiempo de Hoy*, año 1, n° 2 (febrero 1971).

Juan Bautista RIVAROLA MATTO: "Algunas ideas acerca de la literatura paraguaya", México, *Cuadernos Americanos* (enero-febrero 1972), pp. 225-235.

Augusto ROA BASTOS: "Rafael Barrett descubridor de la realidad social del Paraguay". Prólogo a Rafael BARRETT: *El dolor paraguayo*, Caracas, Ayacucho, 1978, pp. IX-XXXII.

Augusto ROA BASTOS: "Una cultura oral", *En los años veinte*, Actas del Primer Congreso Internacional del CELCIR, *Río de la Plata. Culturas*, 45 / 46 (1986), pp. 3-33. También en *Suplemento Antropológico*, Asunción, Centro de Estudios Antropológicos, Universidad Católica de Asunción, XXIII, 1 (junio 1988). Recogido en Paco TOVAR, edit.: *Augusto Roa Bastos. Antología narrativa y poética. Documentación y estudios*, Barcelona, Suplementos Anthropos, 25 (abril 1991), pp. 99-111.

Augusto ROA BASTOS: "La narrativa paraguaya en el contexto de la narrativa hispanoamericana actual". En *Augusto Roa Bastos. Antología narrativa y poética. Documentación y estudios*. Selección de Paco Tovar, Barcelona, Suplementos *Anthropos*, n° 25, pp. 117-125. También en Saúl SOSNOVSKI

edit.: *Augusto Roa Bastos y la producción cultural americana*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1986, pp, 117-138.

Guido RODRÍGUEZ ALCALÁ: "La poesía y la novela en el Paraguay en los últimos años (1960-1980)". En *Literatura del Paraguay*, Palma de Mallorca, Luis Ripoll, 1980, pp. 167-185.

Guido RODRÍGUEZ ALCALÁ: "Ecos de Maryland: trayectoria política de Roa Bastos", Asunción, suplemento *Cultura* de *Noticias* (15-5-1994), pp. 2-3.

Guido RODRÍGUEZ ALCALÁ - María Elena VILLAGRA: *Narrativa paraguaya (1980-1990)*, Asunción, Editorial Don Bosco, 1992.

Hugo RODRÍGUEZ ALCALÁ: "*Hijo de hombre*", de Roa Bastos y la intrahistoria del Paraguay". En *Augusto Roa Bastos. Premio Cervantes 1989*, Asunción, Ñandutí Vive / Intercontinental Editora, 1990, pp. 45-58.

Hugo RODRÍGUEZ ALCALÁ: "Luis Alberto Sánchez y el Paraguay. Historia de una incógnita". En *La incógnita del Paraguay y otros ensayos*, Asunción, Arte Nuevo Editores, 1987, pp. 13-31.

Hugo RODRÍGUEZ ALCALÁ: *Historia de la literatura paraguaya*, Asunción, Colegio San José, 1970. También en México, Ediciones de Andrea, 1970 (2ª edición actualizada junto a Dirma Pardo Carugati en Asunción, El Lector, 2000).

Hugo RODRÍGUEZ ALCALÁ: "La narrativa paraguaya desde comienzos del siglo XX", Asunción, Intercontinental Editora, 1990, pp. 81-106. También en *Narrativa hispanoamericana: Güiraldes-Carpentier-Roa Bastos-Rulfo (estudios sobre invención y sentido)*, Madrid, Gredos, 1973, pp. 37-81.

Hugo RODRÍGUEZ ALCALÁ: "Dos cuentos de Augusto Roa Bastos". En *Narrativa hispanoamericana: Güiraldes-Carpentier-Roa Bastos-Rulfo (estudios sobre invención y sentido)*, Madrid, Gredos, 1973, pp. 173-211 respectivamente.

Hugo RODRÍGUEZ ALCALÁ: "Sobre el estilo figurado de Mario Halley Mora". En *Poetas y prosistas paraguayos*, Asunción, Mediterráneo / Don Bosco / Intercontinental, 1988, pp. 237-242.

Hugo RODRÍGUEZ ALCALÁ: "Sobre las ficciones experimentales de Neida de Mendonça". En *Poetas y prosistas paraguayos*, Asunción, Mediterráneo / Don Bosco / Intercontinental, 1988, pp. 243-248.

Hugo RODRÍGUEZ ALCALÁ: prólogo de Gabriel CASACCIA: *La Babosa*, Madrid, ICI, 1984, pp. 9-42.

Hugo RODRÍGUEZ-ALCALÁ: "La narrativa paraguaya desde 1960 a 1970", en *Augusto Roa Bastos. Premio Cervantes 1989*, Asunción, Ñandutí Vive / Intercontinental Editora, 1990, pp. 107-130.

Hugo RODRÍGUEZ ALCALÁ: "Sobre la ficción humorística de Lincoln Silva". En *La incógnita del Paraguay y otros ensayos*, Asunción, Editorial Arte Nuevo, 1987, p. 82-82.

Hugo RODRÍGUEZ ALCALÁ: "El vanguardismo en el Paraguay", *Revista Iberoamericana*, 118-119 (enero-junio 1982), pp. 241-255.

Alain SICARD: "Del incesto al parricidio: escritura y sexualidad en la obra de Augusto Roa Bastos", Centre de Recherches Latino Américaines, Université de Poitiers, *Coloquio internacional: Escritura y sexualidad en la*

Literatura Hispanoamericana, Madrid, Fundamentos, 1990, pp. 337-347.

Edgar VALDÉS: "Mancuello y la perdiz", Asunción, suplemento cultural del diario *ABC Color* (5-1-1992), p. 1.

Edgar VALDÉS: "En torno a *Contravida*, *Madama Sui* y la poesía de Roa Bastos", *Exégesis*, 26 (1996), pp. 64-70.

Sylvia VALDÉS: "La historia y su doble (Roa Bastos y Cándido López)", *CHa*, n° 493/94 (julio-agosto de 1991), pp. 119-127.

Arnaldo VALDOVINOS: *La incógnita del Paraguay*, Buenos Aires, Atlántida, 1945.

Roque VALLEJOS: *La literatura paraguaya como expresión de la realidad nacional*, Asunción, Editorial Don Bosco, 1970.

Gladys VILA BARNES: *Significado y coherencia del universo narrativo de Augusto Roa Bastos*, Madrid, Orígenes, 1984.

Thomas L. WELCH - René L. GUTIÉRREZ: *Bibliografía de la literatura paraguaya*, Washington, Biblioteca Colón, O.E.A., 1990.

Carlos ZUBIZARRETA: "Lo cuantitativo en la novela paraguaya", *Péndulo*, n° 8, año 3 (marzo-abril 1966), pp. 27-29.

BIBLIOGRAFÍA DE OBRAS ESTUDIADAS.

1) Anteriores a 1980.

Libros.

Carlos Waldemar ACOSTA: *Ñandé / Nosotros*, Asunción, Interamericana de Escritores, 1958.

Eudoro ACOSTA FLORES: *Cuentos nacionales*, Asunción, s.e., 1923.

Eudoro ACOSTA FLORES: *Corazón de raído*, Asunción, s.e., 1926.

Mariela de ADLER: *La endemoniada*, Asunción, Editorial Don Bosco, 1966.

Mariela de ADLER: *De otro modo; historias en voz baja*, Asunción, Escuela Técnica Salesiana, 1968.

Adriano M. AGUIAR: *Yatebó y otros relatos*, Asunción, Díaz de Bedoya, y Gómez Rodas Editores, 1983.

ALBORNOZ Y MONTOYA: *Las últimas memorias de un loco; cuentos que parecen mentiras*, Asunción, s.e., 1890.

Eduardo S. AMMATUNA: *La guerra de los genios*, Asunción, Escuela Técnica Salesiana, 1974.

José Luis APPLEYARD: *Imágenes sin tierra*, Asunción, Editorial Emasa, 1965.

José Luis APPLEYARD: *Los monólogos*, Asunción, Editorial El Gráfico, 1973.

Rubén BAREIRO SAGUIER: *Ojo por diente*, Barcelona, Plaza y Janés, 1984.

Rafael BARRETT: *Obras completas*, Asunción, RP Ediciones / ICI, 1988. Edición de Francisco Corral / Miguel Ángel Fernández.

Rafael BARRETT: *El dolor paraguayo*, Caracas, Ayacucho, 1978.

Juan F. BAZÁN: *Del surco guaraní*, Buenos Aires, edición del autor, 1949.

Juan F. BAZÁN: *Polen al viento*, Asunción, Salvador Nizza, 1954.

Juan F. BAZÁN: *La imagen invisible de una visita*, Asunción, edición del autor, 1974.

Juan F. BAZÁN: *El valle de las tormentas*, Asunción, s.e., 1975.

Jaime BESTARD: *La ciudad florida*, Buenos Aires, Talleres Gráficos Fanetti, 1951.

Fernando CABALLERO: *El río del este*, México, Editorial Diógenes, 1971.

Isidoro CALZADA: *Acâ Carayá*, Asunción, Comuneros, 1969.

Gabriel CASACCIA: *Héroes, mujeres y fantoches*, Buenos Aires, El Ateneo, 1930.

Gabriel CASACCIA: *Mario Pareda*, Buenos Aires, Librería del Colegio, 1939.

Gabriel CASACCIA: *La llaga*, Asunción, Editorial NAPA, 1981.

Gabriel CASACCIA: *Los exiliados*, Asunción, El Lector, 1983.

Gabriel CASACCIA: *La Babosa*, Madrid, ICI, 1984. Edición de Hugo Rodríguez Alcalá.

Gabriel CASACCIA: *Cuentos completos*, Asunción, El Lector, 1984.

Gabriel CASACCIA: *Los herederos*, Asunción, El Lector, 1985.

Augusto CASOLA: *El laberinto*, Asunción, Escuela Técnica Salesiana, 1972.

Julio CORREA: *Poesías y cuentos completos*, Asunción, El Lector, 1996.

Ana Iris CHAVES DE FERREIRO: *Crónica de una familia*, Asunción, Emasa, 1966.

Ana Iris CHAVES DE FERREIRO: *Andresa Escobar*, Asunción, Escuela Técnica Salesiana (Premio Hispanidad 75), 1975.

Rodrigo DÍAZ-PÉREZ: *Entrevista*, Palma de Mallorca, Luis Ripoll editor, 1978.

Eloy FARIÑA NÚÑEZ: *Las vértebras de Pan*, Asunción, Ediciones Ñanduti Vive / Intercontinental Editora, 1990.

Francisco F. FERNÁNDEZ: *Zaida*, Asunción, s.e., 1874.

Noemí FERRARI DE NAGY: *El mangual*, Asunción, s.e., 1970.

Noemí FERRARI DE NAGY: *Rogelio*, Asunción, Editorial del Centenario, 1972.

Carlos GARCETE: *La muerte tiene color*, Buenos Aires, Editorial Futuro, 1958.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Natalicio GONZÁLEZ: *Cuentos y parábolas*, Buenos Aires, Ediciones Monte Domeq, 1922.

Natalicio GONZÁLEZ: *La raíz errante*, Asunción, Cuadernos Republicanos, 1991.

Martín de GOYCOECHEA MENÉNDEZ: *La noche antes*, Asunción, Alcándara, 1985. Edición de Raúl Amaral.

Mario HALLEY MORA: *La quema de Judas*, Asunción, Imprenta Casa América, 1965.

Teresa LAMAS CARÍSIMO DE RODRÍGUEZ ALCALÁ: *Tradiciones del hogar*, Asunción, s.e., 1921. También en Asunción, Criterio Ediciones, 1987.

Teresa LAMAS CARÍSIMO DE RODRÍGUEZ ALCALÁ: *Tradiciones del hogar* (segunda serie), Asunción, Imprenta La Mundial, 1928.

Teresa LAMAS CARÍSIMO DE RODRÍGUEZ ALCALÁ: *La casa y su sombra*, Formosa, Editorial América - Sapukai, 1955.

Teresa LAMAS CARÍSIMO DE RODRÍGUEZ ALCALÁ: *Huerto de odios*, Publicado por entregas en Asunción, *El País*, junio-agosto 1954.

Concepción LEYES DE CHAVES: *Tava'í*, Asunción, Editorial La Colmena, 1942.

Concepción LEYES DE CHAVES: *Río lunado*, Buenos Aires, Ediciones Péuser, 1951.

Concepción LEYES DE CHAVES: *Madame Lynch*, Buenos Aires, Ediciones Péuser, 1957.

Ercilia LÓPEZ DE BLOMBERG: *Don Inca*, Buenos Aires, Imprenta López, 1965.

Reinaldo MARTÍ: *Estampas del terruño*, Asunción, Imprenta El Arte, 1953.

Reinaldo MARTÍ: *Juan Bareiro*, Asunción, Imprenta El Arte, 1957.

Reinaldo MARTÍ: *Pioneros del oeste*, Asunción, s.e., 1978.

Arturo NAGY: *La princesa de Salerno y otros cuentos*, Asunción, Editorial del Centenario, 1971.

Francisco PÉREZ MARICEVICH edit.: *Breve antología del cuento paraguayo*, Asunción, Editorial Comuneros, 1969.

Francisco PÉREZ MARICEVICH edit.: *Panorama del cuento paraguayo*, Asunción, Tiempo Editora, 1988.

Josefina PLA: *La mano en la tierra*, Asunción, Alcor, 1963.

Jorge R. RITTER: *El pecho y la espalda*, Buenos Aires, Ediciones Nizza, 1962.

Jorge R. RITTER: *La hostia y los jinetes*, Asunción, Editorial La Colmena, 1989.

Jorge R. RITTER: *La tierra ardía*, Asunción, Escuela Técnica Salesiana, 1974.

José María RIVAROLA MATTO: *Follaje en los ojos*, Asunción, s.e., 1952.

José María RIVAROLA MATTO: *Mi pariente el cocotero*, Asunción, Comuneros, 1974.

Juan Bautista RIVAROLA MATTO: *Yvypóra. El fantasma de la tierra*, Buenos Aires, Rueda Literaria, 1970.

Augusto ROA BASTOS: *El trueno entre las hojas*, Buenos Aires, Losada, 1953 (3ª edición de 1968).

Augusto ROA BASTOS: *Hijo de Hombre*, Madrid, Alfaguara, 1985.

Augusto ROA BASTOS: *El Baldío*, Madrid, Alfaguara, 1992.

Augusto ROA BASTOS:. *Los pies sobre el agua*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967.

Augusto ROA BASTOS: *Lucha hasta el alba*, Asunción, Arte Nuevo, 1979.

Augusto ROA BASTOS: *Yo el Supremo*, Madrid, Cátedra, 1987. Edición de Milagros Ezquerro.

José RODRÍGUEZ ALCALÁ: *Ignacia*, Asunción, Editora Litocolor, 1983.

C. ROENICUT Y ZENITRAM (pseudónimo): *Viaje nocturno de Gualberto o recuerdo y reflexiones de un ausente*, Nueva York, Pérez, 1877.

Anastasio ROLÓN MEDINA: *El árbol del embrujo*, Asunción, Editorial El Arte, 1948.

Claudio ROMERO: *El terruño*, Asunción, Imprenta El Arte, 1952.

Jesús RUIZ NESTOSA: *Las musarañas*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1973.

Ricardo SANTOS: *El hombre de la selva*, Iturbe, Imprenta El Liberal, 1920.

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

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

Juan STEFANICH: *Aurora*, Asunción, Librería La Mundial, 1920.

Fortunato TORANZOS BARDEL: *Alma guaraní*, Asunción, Editorial América - Sapucai, 1964.

Teresita TORCIDA DE ARRIOLA: *Cuentos de tía Lulú*, Asunción, Escuela Técnica Salesiana, 1971.

Teresita TORCIDA DE ARRIOLA: *Y soy y no*, Asunción, Escuela Técnica Salesiana (Premio Hispanidad 75), 1975.

Arnaldo VALDOVINOS: *Cruces de quebracho*, Buenos Aires, Editorial Claridad, 1934.

Arnaldo VALDOVINOS: *La incógnita del Paraguay*, Buenos Aires, Editorial Atlántida, 1945.

Carlos VILLAGRA MARSAL: *Mancuello y la perdiz*, Asunción, Emasa, 1965.

José Santiago VILLAREJO: *Ocho hombres*, Asunción, Ediciones Mediterráneo, 2ª edición, 1984, pp. 17-19. 1ª edición en Buenos Aires, Editorial Atlántida, 1934.

José Santiago VILLAREJO: *Cabeza de invasión*, Buenos Aires, Ayacucho, 1944.

José Santiago VILLAREJO: *Ooohh lo saiyoby*, Asunción, Edán, 1935.

Aníbal ZOTTI: *Siempre vivos*, Asunción, s.e., 1972.

Aníbal ZOTTI: *Éramos cinco*, Buenos Aires, edición del autor, 1975.

Carlos ZUBIZARRETA: *Acuarelas paraguayas*, Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, 1940.

Carlos ZUBIZARRETA: *Los grillos de la duda*, Asunción, Emasa, 1966.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Revistas.

La Aurora, Asunción, 1860.

La novela paraguaya, Asunción, 1921-1922.

Alcor, 1955-1970.

Péndulo, Asunción. 1966.

Criterio, 1966-1969.

Diálogo, 1960.

Estudios paraguayos, 1980-1990.

Ñemity, 1980-1995.

Suplemento cultural de ABC Color, 1981-1982.

Cabichui'i 2, 1991-1992.

"El rincón literario" de *Ñe-ëngatú*, 1994-1998.

2) Posteriores a 1980.

Delfina ACOSTA: *El viaje*, Asunción, Editorial Don Bosco, 1995.

Feliciano ACOSTA: *Ka'i rekovekue* (La vida de Ca'í), Asunción, RP Ediciones, 1994.

Feliciano ACOSTA: *Ka'i Rembiasakue* (Las aventuras de Ca'í), Asunción, RP Ediciones, 1994.

José AGÜERO MOLINAS: *El avioncito*, Asunción, ICI / RP Ediciones, 1992.

José Luis APPLEYARD: *La voz que nos hablamos*, Asunción, El Lector, 1983.

José Luis APPLEYARD: *Desde el tiempo que vivo*, Asunción, Editorial Comuneros, 1993.

Santiago Dimas ARANDA: *La pesadilla*, Asunción, Editorial Manuel Ortiz Guerrero, 1980.

Santiago Dimas ARANDA: *El amor y su sombra*, Asunción, Ediciones Mediterráneo, 1984.

Santiago Dimas ARANDA: *Medio siglo de agonía*, Asunción, Editorial Manuel Ortiz Guerrero, 1994.

Manuel E. B. ARGÜELLO: *Más allá de un retrato y otros cuentos*, Asunción, Editorial MEBA, 1983.

Manuel E. B. ARGÜELLO: *Las letras del diablo y otros cuentos*, Asunción, Editorial MEBA, 1988.

María Luisa ARTECONA DE THOMPSON edit.: *Antología de la literatura infanto-juvenil paraguaya*, Asunción, Centro Editorial Paraguayo S.R.L., 1992.

María Luisa ARTECONA DE THOMPSON: *Ronda de cuentos*, Asunción, Mediterráneo, 1984.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Margot AYALA DE MICHELAGNOLI: *Ramona Quebranto*, Asunción, s.e., 1989.

Margot AYALA DE MICHELAGNOLI: *Entre la guerra el olvido*, Asunción, s.e., 1992.

Margot AYALA DE MICHELAGNOLI: *Más allá del tiempo*, Asunción, s.e., 1995.

Moncho AZUAGA: *Arto cultural y otras juglarías*, Asunción, Editorial Arte Nuevo, 1989.

Moncho AZUAGA: *Celda 12*, Asunción, Editorial Ñandereko, 1991.

José Alberto BACHEN: *En mi planeta no se usan joyas*, Asunción, Editora Maita, 1989.

José Alberto BACHEN: *Mi amigo Aarón, el extraterrestre y yo*, Asunción, s. e., 1995.

Oriol BARBOZA: *El vestido amarillo y otros cuentos*, Asunción, Arandurá, 1995.

Rubén BAREIRO SAGUIER: *El séptimo pétalo del viento*, Asunción, Editorial Arte Nuevo, 1984.

Chiquita BARRETO: *Con pena y sin gloria*, Asunción, RP Ediciones, 1990.

Chiquita BARRETO: *Con el alma en la piel*, Asunción, RP Ediciones, 1994.

Chiquita BARRETO: *Delirios y certezas*, Coronel Oviedo, Torales Kennedy & Asoc., 1995.

Verónica BASSETTI: *Entre el sexo y el seso - una mujer*, Asunción, Arte Nuevo, 1987.

Francisco BAZÁN: *La muerte de mi padre*, Asunción, Editorial Curupí, 1982.

Francisco BAZÁN: *Cuentos*, Asunción, Editorial Curupí, 1985.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Ovidio BENÍTEZ PEREIRA: *La sangre y el río*, Asunción, Ediciones Mediterráneo, 1984.

Catalo BOGADO: *Días de verano*, Asunción, Editorial Paraguay Cultural, 1993.

Catalo BOGADO: *El amor de la memoria*, Asunción, Ediciones Imperial, 1993.

Catalo BOGADO: *...Por amor y*, Asunción, Ediciones Tigre Azul, 1994.

María Luisa BOSIO: *Imágenes*, Asunción, Ñanduti vive / Intercontinental Editora, 1993.

Michael BRUNOTTE: *Una herencia peligrosa*, Asunción, Intercontinental Editora, 1994.

Jorge CANESE: *¿Así-no-vale?*, Asunción, Editorial Arte Nuevo, 1987.

Jorge CANESE: *Stroessner roto*, Asunción, Ediciones Intento, 1989.

Jorge CANESE: *Papeles de Lucy-fer*, Asunción, Ediciones La Banda, 1992.

Gabriel CASACCIA: *Los Huertas*, Asunción, NAPA, 1981.

Augusto CASOLA: *La catedral sumergida*, Asunción, Ediciones La República, 1984.

Ana Iris CHAVES DE FERREIRO: *Fábulas modernas*, Asunción, Ediciones NAPA, 1983.

Ana Iris CHAVES DE FERREIRO: *Retrato de nuestro amor*, Asunción, Arte Nuevo, 1984.

Ana Iris CHAVES DE FERREIRO: *Crisantemos color naranja*, Asunción, Imprenta Salesiana, 1989.

Andrés COLMÁN GUTIÉRREZ: *El último vuelo del pájaro campana*, Asunción, El Lector, 1995.

Rodrigo DÍAZ-PÉREZ: *Ruidos y leyendas*, Palma de Mallorca, Luis Ripoll editor, 1981.

Rodrigo DÍAZ-PÉREZ: *Ingavi y otros cuentos*, Asunción, Araverá, 1985.

Rodrigo DÍAZ-PÉREZ: *Incunables*, Asunción, Araverá / Luis Ripoll editor, 1987, p. 5.

Rodrigo DÍAZ-PÉREZ: *Hace tiempo... mañana*, Madrid, Editorial Betania, 1989.

Rodrigo DÍAZ-PÉREZ: *Los días amazónicos*, Palma de Mallorca, Luis Ripoll editor, 1995.

Hugo DUARTE, Jorge AYMAR y Moncho AZUAGA: *Rasmudel o el relato de tres relatos*, Asunción, Editorial Arte Nuevo, 1983.

Renée FERRER DE ARRÉLLAGA: *La seca y otros cuentos*, Asunción, El Lector, 1986.

Renée FERRER DE ARRÉLLAGA: *La mariposa azul y otros cuentos*, Asunción, Mediterráneo, 1987.

Renée FERRER DE ARRÉLLAGA: *Por el ojo de la cerradura*, Asunción, Arandurâ, 1993.

Renée FERRER DE ARRÉLLAGA: *Desde el encendido corazón del monte*, Asunción, Arandurâ, 1994.

Renée FERRER DE ARRÉLLAGA: *Los nudos del silencio*, Asunción, Arte Nuevo, 1988. 2ª edición en Asunción, Arandurâ Editorial, 1992.

Francesco GALLARINI SIENRA: *Yo soy legión*, Asunción, s.e., 1994.

Francesco GALLARINI SIENRA: *La clase*, Asunción, s.e., 1995.

Carlos GARCETE: *El collar sobre el río*, Buenos Aires, Editorial Futuro, 1986.

Milia GAYOSO: *Ronda en las olas*, Asunción, Intercontinental Editora / Ñandutí Vive, 1990.

Milia GAYOSO: *Un sueño en la ventana*, Asunción, Intercontinental Editora / Ñanduti Vive, 1991.

Milia GAYOSO: *El peldaño gris*, Asunción, Editorial Don Bosco, 1995.

Milia GAYOSO: *Cuentos para tres mariposas*, Asunción, Editorial El Augur / ICI, 1996.

José María GÓMEZ SANJURJO: *El español del almacén*, Asunción, Alfa Ediciones, 1987.

Alcibiades GONZÁLEZ DELVALLE: *Función Patronal*, Asunción, Ediciones NAPA, 1980.

Osvaldo GONZÁLEZ REAL: *Anticipación y reflexión*, Asunción, NAPA, 1980.

Cristian GONZÁLEZ SAFSTRAND: *Aventuras y desventuras de un comisario de campaña / Sueños y conflictos*, Asunción, Gráfica Facetas, 1984.

Cristian GONZÁLEZ SAFSTRAND: *La vida y sus secuencias*, Asunción, s.e., 1985.

Emiliano GONZÁLEZ SAFSTRAND: *Memorias de un leguleyo*, Asunción, Intercontinental Editora / Ñandutí Vive, 1990.

Emiliano GONZÁLEZ SAFSTRAND: *Yo político*, Asunción, Intercontinental Editora, 1994.

Gerardo HALLEY MORA: *La Recompensa*, Asunción, s. e., 1980.

Gerardo HALLEY MORA: *Fuego bajo la cruz del sur*, Asunción, Editorial Universo, 1980.

Gerardo HALLEY MORA: *El talismán*, Asunción, El Lector, 1992.

Mario HALLEY MORA: *Los hombres de Celina*, Asunción, Editorial Comuneros (4ª edición), 1990. Primera edición en NAPA en 1981.

Mario HALLEY MORA: *Memoria adentro*, Asunción, Distripar Editores, 1989.

Mario HALLEY MORA. *Amor de invierno*, Asunción, El Lector, 1992, 2ª edición en 1996.

Mario HALLEY MORA: *Manuscrito alucinado (Las mujeres de Manuel)*, Asunción, Ediciones Comuneros, 1993.

Mario HALLEY MORA: *Ocho mujeres y los demás*, Asunción, El Lector, 1994.

Mario HALLEY MORA: *Cuentos, microcuentos y anticuentos*, Asunción, El Lector, 1987.

Mario HALLEY MORA: *Todos los microcuentos*, Asunción, El Lector, 1993.

Mario HALLEY MORA: *Los habitantes del abismo*, Asunción, NB Editores, 1989.

Mario HALLEY MORA: *Parece que fue ayer....*, Asunción, Ediciones Compugraph, 1992.

Juan Carlos HERKEN: *El mercader de ilusiones*, Asunción, El Lector, 1995.

Luis HERNÁEZ: *El destino, el barro y la coneja*, Asunción, RP Ediciones, 1990.

Luis HERNÁEZ: *Donde ladrón no llega*, Asunción, El Lector, 1996.

Ester de IZAGUIRRE: *Último domicilio conocido*, Asunción, Editorial Coraje, 1990.

Lucila IRIBAS DE MORENO: *Venancia lavandera*, Asunción, s.e., 1990.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Osvaldo JAEGGLI: *Cuentos de la Guerra del Chaco y de otro tiempo*, Asunción, s.e., 1987.

Sara KARLIK: *La oscuridad de afuera*, Santiago de Chile, Ergo Sum, 1987.

Sara KARLIK: *Entre ánima y sueños*, Asunción, Araverá, 1987.

Sara KARLIK: *Demasiada historia*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1988.

Sara KARLIK: *Efectos especiales*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1989.

Sara KARLIK: *Preludio con fuga*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1992.

Sara KARLIK: **La mesa larga**, Murcia, Fundación CAM, 1994.

Maybell LEBRÓN: *Memoria sin tiempo*, Asunción, Arandurâ, 1992.

Nila LÓPEZ: *Señales. Una intrahistoria*, Asunción, Editorial Coraje, 1995.

Juan MAIDANA: *Mitá rerahahá*, Asunción, Teatro Estudio Libre - Proyecto Urbano de Misión de Amistad, Cuaderno de Literatura Popular n° 1, 1980.

Juan Manuel MARCOS: *El invierno de Gunter*, Asunción, El Lector, 1987.

Reinaldo MARTÍ: *La noche blanca*, Asunción, Intento, 1986.

Carlos MARTÍNEZ GAMBA: *Jagua ñetu'o*, Asunción, Editorial Don Bosco, 1989.

Neida de MENDONÇA: *Golpe de luz*, Asunción, s. e., 1983.

Neida de MENDONÇA: *Hacia el confín*, Asunción, Editorial Litocolor, 1986.

Neida de MENDONÇA: *De polvo y de viento*, Asunción, Ediciones Asedio, 1988.

Neida de MENDONÇA: *Ora pro nobis*, Asunción, Intercontinental Editora / Ñandutí vive, 1993.

Lucy MENDONÇA DE SPINZI: *Tierra mansa y otros cuentos*, Asunción, Criterio Ediciones, 1987.

Elly MERCADO DE VERA: *La rebelión de las manchas y otras aventuras*, Asunción, Mediterráneo, 1986.

Elly MERCADO DE VERA: *Plata Yvyguy. Relatos de tesoros encontrados en el Paraguay*, Asunción, Mediterráneo, 1991.

Joaquín MORALES: *Historia(s) de Babel*, Asunción, ICI / RP Ediciones, 1992.

Luisa MORENO DE GABAGLIO: *Ecos de monte y arena*, Asunción, Editora Litocolor, 1992.

Luisa MORENO DE GABAGLIO: *Kapi'yva*, Asunción, Editora Litocolor, 1994.

Pancho ODDONE: *Week-end*, Asunción, Arandurâ, 1993.

Pancho ODDONE: *Guerra privada*, Asunción, Arandurâ, 1994.

Rubén Alonso ORTIZ: *Cuentos*, Rosario (Argentina), Alción Coquena Editora, 1986.

Dirma PARDO DE CARUGATI: *La víspera y el día*, Asunción, Editorial Don Bosco, 1992.

Josefina PLA: *El espejo y el canasto*, Asunción, NAPA, 1981.

Josefina PLA: *La pierna de Severina*, Asunción, El Lector, 1983.

Josefina PLA: *La muralla robada*, Asunción, Universidad Católica, 1989.

Josefina PLA: *Cuentos completos*, Asunción, *El* Lector, 1996. Edición de Miguel Ángel Fernández.

Josefina PLA: *Maravillas de unas villas: cuentos*, Asunción, Casa de la Cultura, 1988.

Josefina PLA - Ángel PÉREZ PARDELLA: *Alguien muere en San Onofre de Cuarumí*, Asunción, Zenda, 1984.

Gilberto RAMÍREZ SANTACRUZ: *Esa hierba que nunca muere*, Asunción, Intercontinental Editora / Ñandutí Vive, 1989.

Gilberto RAMÍREZ SANTACRUZ: *Relatorios*, Asunción, Intercontinental Editora, 1995.

Susana RIQUELME DE BISSO: *Entre la cumbre y el abismo*, Asunción, Arandurâ Editorial, 1995.

Yula RIQUELME DE MOLINAS: *Puerta*, Asunción, s. e., 1994.

Yula RIQUELME DE MOLINAS: *Bazar de cuentos*, Asunción, Arandurâ, 1995.

Juan Bautista RIVAROLA MATTO / Renée FERRER DE ARRÉLLAGA: *San Lamuerte / La colección de relojes*, Areguá, Fundación de la Candelaria, 1986.

Juan Bautista RIVAROLA MATTO: *Karai rei oha'âramo guaré tuka'ê kañy; o De cuando Caraí Rey jugó a las escondidas*, Asunción, NAPA, 1980.

Juan Bautista RIVAROLA MATTO: *Diagonal de sangre*, Asunción, NAPA, 1986.

Juan Bautista RIVAROLA MATTO: *La isla sin mar*, Asunción, Arte Nuevo, 1987.

Juan Bautista RIVAROLA MATTO: *El santo de guatambú*, Asunción, Intercontinental Editora, 1988.

Augusto ROA BASTOS: "Cerro Corá (1870)", Diario ABC Color (Suplemento dominical). Asunción, 28 de diciembre de 1975.

Augusto ROA BASTOS: "Cerro Corá (1870). II El resplandor", Íbid., 4-1-76.

Augusto ROA BASTOS: "Cerro Corá (1870). III El final", Íbid., 11-1-76.

Augusto ROA BASTOS: "La Caspa", Quimera, n° 16 (feb. 1982), pp. 64-66.

Augusto ROA BASTOS: **El Sonámbulo**. En Cándido López (Imágenes de la guerra del Paraguay), Milán, Franco María Ricci edit., 1984.

Augusto ROA BASTOS: *Moriencia*, Barcelona, Plaza y Janés, 1984.

Augusto ROA BASTOS: "El palacio blanco" y "El ojo de la luna", capítulos de El Fiscal. Crisis, Buenos Aires, 1987, pp. 35-44.

Augusto ROA BASTOS: "El ojo de la luna", CHa, Madrid, n° 493/94 (julio-agosto 1991), pp. 13-23.

Augusto ROA BASTOS: *Vigilia del Almirante*, Madrid, Alfaguara, 1992. También en Asunción, El Lector, 1992.

Augusto ROA BASTOS: *El Fiscal*, Madrid, Alfaguara, 1993. También en Asunción, El Lector, 1993.

Augusto ROA BASTOS: *Contravida*, Madrid, Alfaguara, 1995. También en Asunción, El Lector, 1995.

Augusto ROA BASTOS: **El crack**, en Jorge Valdano, edit.: *Sueños de fútbol*, Madrid, Alfaguara, 1995, pp. 289-307.

Augusto ROA BASTOS: *Madama Sui*, Asunción, El Lector, 1995. También en Madrid, Alfaguara, 1996.

Guido RODRÍGUEZ ALCALÁ: *Caballero*, Asunción, RP Ediciones, 1986. También Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1987.

Guido RODRÍGUEZ ALCALÁ: *Caballero rey*, Asunción, RP ediciones, 1988.

Guido RODRÍGUEZ ALCALÁ: *El rector*, Asunción, RP ediciones, 1991.

Guido RODRÍGUEZ ALCALÁ: *Cuentos decentes*, Asunción, Criterio Ediciones, 1987.

Guido RODRÍGUEZ ALCALÁ: *Curuzú cadete. Cuentos de ayer y de hoy*, Asunción, RP Ediciones, 1990.

Guido RODRÍGUEZ ALCALÁ: *Cuentos*, Asunción, RP Ediciones, 1993.

Hugo RODRÍGUEZ ALCALÁ: *Relatos de norte y sur*, Asunción, Ediciones NAPA, 1983.

Hugo RODRÍGUEZ-ALCALÁ: *El ojo del bosque. Historias de gente varia / Historias de soldados*, Asunción, Arandurâ Editorial, 1985.

Hugo RODRÍGUEZ ALCALÁ: *La doma del jaguar*, Asunción, El Lector, 1995.

Arturo ROJAS LEÓN: *Arturo y Beatriz*, Asunción, Mediterráneo, 1984.

Nidia SANABRIA DE ROMERO: *Tierra en la piel*, Asunción, s.e., 1984.

Nidia SANABRIA DE ROMERO: *Cascada de sueños*, Asunción, Mediterráneo, 1986.

Jesús RUIZ NESTOSA: *El contador de cuentos*, Asunción, NAPA, 1980.

Jesús RUIZ NESTOSA: *Los ensayos*, Asunción, NAPA, 1982.

Jesús RUIZ NESTOSA: *Diálogos prohibidos y circulares*, Asunción, El Lector, 1995.

Raquel SAGUIER: *La niña que perdí en el circo*, Asunción, RP Ediciones, 1987.

Raquel SAGUIER: *La vera historia de Purificación*, Asunción, RP Ediciones, 1989.

Raquel SAGUIER: *Esta zanja está ocupada*, Asunción, RP Ediciones, 1994.

TALLER CUENTO BREVE: *Cuentos de mayo y abril*, Asunción, Editorial Don Bosco, 1992.

Roberto THOMPSON: *Sin testigos*, Asunción, Araverá, 1987.

Santiago TRÍAS COLL: *Los diez caminos*, Asunción, El Lector, 1989.

Santiago TRÍAS COLL: *Gustavo presidente*, Asunción, Intercontinental Editora / Ñandutí Vive, 1990.

Santiago TRÍAS COLL: *Hechizo paraguayo*, Asunción, El Lector, 1991.

Santiago TRÍAS COLL: *Tacumbú, infierno y gloria*, Asunción, Intercontinental Editora / Ñandutí Vive, 1991.

Santiago TRÍAS COLL: *Gustavo presidente II*, Asunción, Intercontinental Editora / Ñandutí Vive, 1993.

Helio VERA: *Angola y otros cuentos*, Asunción, Araverá, 1984. 2° edición en Asunción, Arandurâ, 1994.

Carlos VILLAGRA MARSAL: *Mancuello y la perdiz*, Asunción, Universidad Católica (Biblioteca de Estudios Paraguayos), 1991. Prólogo de Rubén Bareiro Saguier.

José Santiago VILLAREJO: *Eutimio Salinas*, Asunción, Ediciones Mediterráneo, 1986.

VV.AA.: *Panorama del cuento paraguayo*, Montevideo, Lectores de Banda Oriental, 1986. Edición de Elbio Rodríguez Barilari.

VV.AA.: *Breve antología de la literatura paraguaya*, Asunción, El Lector, 1994. Edición de Teresa Méndez-Faith.

Tadeo ZARRATEA: *Kalaíto Pombero*, Asunción, NAPA, 1981.

ANEXO I.

FICHAS BIOBIBLIOGRÁFICAS DE LOS AUTORES ESTUDIADOS.

NOTA PREVIA.

Buena parte de los datos que se incluyen en estas fichas están extraídos del citado *Breve diccionario de la literatura paraguaya* de Teresa Méndez-Faith, tanto de su primera edición como de la reciente segunda, aparecida en 1997; de las referencias biográficas y bibliográficas que figuran en las obras; de algunos datos facilitados gentilmente por los propios autores; de la sabiduría y el conocimiento del profesor Raúl Amaral; y de investigaciones que hemos realizado, especialmente dirigidas para comprobar la veracidad de los datos que incluimos.

ACOSTA, Delfina.

Delfina Acosta pertenece a una de las últimas generaciones de escritores jóvenes del Paraguay. Nace en 1956 en Asunción, aunque se cría en Villeta, y a pesar de que es química-farmacéutica de profesión, se dedica preferentemente al periodismo en el diario *ABC Color*, donde publica comentarios críticos. Anteriormente había editado artículos en *Última hora* y en *Hoy*, y realizó un programa de radio en Radio Fem, una emisora cuyos programas se dirigen fundamentalmente a la mujer. Desde muy joven comienza a escribir y en 1984 sus poemas iniciales aparecen en un volumen colectivo que publica el Taller de Poesía "Manuel Ortiz Guerrero", al que perteneció. En

1986 ve la luz su primer poemario individual, titulado *Todas las voces, mujer...*, y en 1993 el segundo, *La voz del colibrí*. Como narradora aparece en la antología de Guido Rodríguez Alcalá y María Elena Villagra, y ha publicado en 1995 su primer libro de cuentos, *El viaje*, que es una antología personal de sus doce cuentos premiados. Por otra parte, es una de las promesas más firmes de la literatura paraguaya actual, y piensa adentrarse en el género de la novela en un futuro próximo. En 1998 obtuvo el segundo galardón en el concurso de poesía "Federico García Lorca", patrocinado por la Embajada de España, por su *Romancero de mi pueblo*.

ACOSTA, Feliciano.

Nace en 1943 en Concepción, aunque él se declara asunceño de adopción. Ha colaborado en numerosos medios de comunicación y es uno de los mejores estudiosos y profesores de lengua guaraní del Paraguay, trabajo por el que fue declarado personaje del año 1994. Su labor en el Instituto de Lingüística, en la subsecretaría del Ministerio de Cultura, como director de la revista de temas del guaraní *Ñemity* y profesor de literatura guaraní del Instituto Superior de Lenguas de Asunción, no le impide dedicarse a escribir. Sin embargo, su labor de creación es más fecunda en la poesía que en la narrativa, porque le permite aprovechar la forma y el contenido para reivindicar la dignidad de los seres humildes, y la necesidad de apoyar a quien sufre, sobre todo a los niños más desvalidos, por lo que su poesía alcanza tonos elegíacos. En 1983 publica el poemario *Ñe'êryrýi* (que en castellano significa "palabra temblorosa") y en 1996 *Muâ sa vera*

("Luciérnaga de ojos brillantes"), una obra poética dirigida a los niños que recoge composiciones antologadas.

Su trabajo en narrativa está formado hasta 1995 por dos libros de cuentos publicados: *Ka'i rekovekue* ("La vida de Ca'í") y *Ka'i Rembiasakue* ("Las aventuras de Ca'í"), ambos publicados en 1994. En 1996 editó una recopilación de leyendas populares titulada *Tetâgua remimombe'u* ("Cuentos populares paraguayos"). Incluyen la traducción al castellano de Natalia Krivoshein de Canese. Se trata de una recopilación de cuentos tomados de la tradición oral paraguaya que están dirigidos principalmente a los niños. En los dos primeros, Feliciano Acosta recoge una parte del ciclo de casos en los que el protagonista es un mono travieso, un *ka'i* -monito que abunda en las selvas paraguayas muy alegre y burlón que lo hace, además de por sus rasgos físicos, muy semejante a los seres humanos-. Dentro de su trabajo de rescate de leyendas tradicionales paraguayas, vuelve a publicar en 1999 la obra titulada *Mombe'ugua'u (Colección de mitos, fábulas y leyendas paraguayas)*.

AGÜERO MOLINAS, José.

Escritor paraguayo totalmente desconocido en su país, del que hemos podido averiguar solamente su nacionalidad. Su novela corta *El avioncito* fue finalista en el concurso V Centenario, auspiciado por el ICI, en 1992. Cabe incluirla dentro de la vertiente de la novela neocostumbrista paraguaya al estilo de *Función Patronal* de Alcibiades González Delvalle. Su novela inédita *Domingo a la tarde* (1997) fue premiada con una mención en el primer concurso de novela del Club Centenario.

APPLEYARD, José Luis.

José Luis Appleyard ha sido uno de los escritores paraguayos que ha cultivado todos los géneros literarios, pero sin duda donde más ha destacado ha sido en la poesía. Nació en Asunción en 1927 y formó parte de la llamada "promoción del 50", junto a otros escritores como Santiago Dimas Aranda, María Luisa Artecona de Thompson, Rubén Bareiro Saguier, Rodrigo Díaz Pérez, Ramiro Domínguez, Carlos Villagra Marsal y José María Gómez Sanjurjo. Culminó sus estudios de bachillerato en Buenos Aires, y después de graduarse en Derecho por la Universidad Nacional de Asunción, desempeñó el oficio de abogado durante diez años, pero sus inquietudes personales le hicieron abandonar el ejercicio de sus estudios cursados, para dedicarse casi exclusivamente al periodismo y a la creación literaria. Ha fallecido en febrero de 1998, después de que a finales de 1997 obtuviera el Premio Nacional de Literatura de su país por su antología poética.

Su labor como poeta tiene su origen en la época en que participó en el taller literario del Colegio San José, bajo la dirección del padre César Alonso de las Heras, taller que el jesuita español creó para cubrir los vacíos del programa educativo en literatura, y en la fundación de la Academia Universitaria del Paraguay, cuya presidencia ejerció en varios períodos. Lo más positivo de esta experiencia literaria para Appleyard fue el formar parte de un grupo homogéneo que constituyó el núcleo de un grupo de poetas que fundamentó su aprendizaje literario en el estudio de los poetas españoles de la Generación del 27; influencia que se percibe sobre todo en sus primeros poemas. Él nos manifestó en 1995 que se sentía

poeta ante todo, porque es el género donde más placenteramente se desenvolvía.

Su poesía sigue la huella esteticista de César Alonso y la influencia de la poesía pura de Juan Ramón Jiménez. Algunos de sus libros poéticos son *Entonces era siempre* (1963) -su primera obra escrita-, *El sauce permanece* (1965), *Así es mi nochebuena* (1978), *Tomado de la mano* (1981), *El labio y la palabra* (1982) y *Solamente los años* (1983). Todas son obras caracterizadas por una inspiración nostálgica y melancólica. Los poemas de Appleyard no se caracterizan por grandes alardes estilísticos, las retoricistas alusiones cultas, sino por un gran dominio del verso lírico emocional.

En 1961 ganó el Premio Municipal de Teatro con *Aquel 1811*, drama poético sobre la independencia del país, y aunque ha escrito varias piezas breves, casi todas sus creaciones teatrales permanecen inéditas. Además, fue nombrado asesor de la librería y editorial El Lector, cuando se convirtió en el establecimiento que marcó una de las importantes pautas de las ventas de libros en el país, para traspasar el umbral de la simple librería al abrir las veinticuatro horas del día en plena Plaza Uruguaya.

ARANDA, Santiago Dimas.

Santiago Dimas Aranda también es uno de los escritores de la vertiente literaria social realista del llamado exilio interior de la era de Stroessner. Comenzó a publicar sus obras cuando ya era bastante maduro y a pesar de haber ganado premios, permanece alejado de los círculos literarios paraguayos.

Nacido en Villarrica, en la región del Guairá, en 1924, pertenece a la llamada "generación del 50", como Rubén Bareiro Saguier, y fue una víctima de la ausencia de libertad de expresión en Paraguay sobre todo desde la revolución del 47 y la subida al poder del general Morínigo. Ello provocó que se refugiara en Buenos Aires después de haber terminado la enseñanza secundaria. No ha sido un escritor que haya cultivado sólo la narrativa; también ha destacado como poeta y dramaturgo. Su producción lírica está formada por *Sangre de tierra y luna* (1960), *Palo verde* (1966) *Antología del silencio* (1970), *Metal es la fragancia* (1974) y *Fragancia de raíces* (1983). También es coautor, con Hedy González Frutos, de *14 testimonios de la poesía paraguaya* (1972). Salvo algunas de sus obras de teatro que ha sido representadas, el resto de su producción permanece inédita, unas veces por el propio deseo del autor y otras por falta de editorial, pero su trayectoria novelística bien merece un estudio porque su narrativa representa los aspectos más duros y dramáticos del exilio exterior e interior que padeció. Ha publicado tres novelas hasta 1995: *La pesadilla* (1980), *El amor y su sombra* (1984) y *Medio siglo de agonía* (1994). Las dos primeras fueron respectivamente ganadora y tercera clasificada del premio "Hispanidad" en el año 1976, organizado por el Instituto de Cultura Hispánica del Instituto de Cooperación Iberoamericana español y los servicios culturales de la Embajada de España en el Paraguay. Por otra parte, la edición de *El amor y su sombra* incluye la novela corta del mismo nombre y un conjunto de cinco cuentos agrupados bajo el título de *Alias, la muerte y otros*

cuentos. En 1996 publica algunos relatos en su obra *Vida, ficción y cantos*.

ARGÜELLO, Manuel Eligio Baldomero.

Nacido en Caazapá en 1925, es poeta, ensayista, narrador, autor y actor teatral. Se licenció en Letras y en Derecho por la Universidad Nacional de Asunción y es de los escasos profesores de literatura de relieve que ha habido en Paraguay. Desde los años cuarenta viene desarrollando una labor cultural importante, en la que destacan sus publicaciones de teoría literaria tituladas *Introducción a la literatura* (1956), *¿Qué es la literatura?* (1960), *Cuento y novela* (en colaboración con Rubén Bareiro Saguier en 1965) y *Manual de literatura* (1967), que tratan de difundir y fortalecer las enseñanzas literarias en su país, siempre consideradas de segundo orden. Además, ha publicado numerosos artículos en revistas literarias como *Alcor* y *Péndulo*, pedagógicos en el *Boletín de la Educación Paraguaya* y sobre temas diversos en los periódicos de Asunción *La Tribuna*, *El País*, *ABC Color*, *Última hora* y *Hoy*, en los que han destacado sus artículos críticos de cine.

Titulado de la Escuela Municipal de Arte Escénico, fue alumno del autor dramático Roque Centurión Miranda, y como actor y director ha representado obras de Molière, Ruiz de Alarcón, O'Neill, Pirandello, Arthur Miller, Thorton Wilder, Casona, García Lorca y Priestley. Ha dirigido importantes obras de autores paraguayos como *La marca de fuego* y *La llama flota* de Arturo Alsina, *Tuju* de Roque Centurión Miranda, *Aquel 1811* de José Luis Appleyard, *Procesados del 70* y *El grito del luisón* de Alcibiades González Delvalle, y *Jagua rekove* de Rogelio Silverio. En cine, interpretó uno de los personajes de *El*

trueno entre las hojas, la adaptación del guión de Augusto Roa Bastos.

Ha participado también en experiencias sobre teatro y literatura en universidades norteamericanas, y es socio fundador de la Asociación Paraguaya de Estudios Americanos, además de ser el creador del Club Universitario de Cine-Arte. Tiene dos libros de poemas, titulados *Todo te nombra; poemario* (1985) e *Isla de fuego* (1986). Siempre ha firmado sus artículos con el acróstico de su nombre: MEBA. Incluso su editorial se llamaba de la misma forma.

Su obra narrativa se compone de dos libros de cuentos titulados *Más allá de un retrato y otros cuentos* (1983) y *Las letras del diablo y otros cuentos* (1988). La corriente en que podrían inscribirse la mayoría de los relatos de Argüello es la fantástica de terror.

AYALA DE MICHELAGNOLI, Margot.

Nace en París en 1935, en una época en que su padre se encontraba en misión de estudios en esta ciudad. Desde los tres años de edad vive en Asunción, donde se ha hecho conocer primero como artista plástica y posteriormente como poetisa y novelista. Su papel social en la ciudad es destacado: en 1995 era presidenta del grupo ADAC (Asociación de Apoyo a la Cultura), Vocal de la Cultura del Consejo Nacional de Mujeres del Paraguay y dirigía la Fundación Cabildo, asociación benéfica creada, entre otros fines, para lograr y distribuir material para las escuelas rurales paraguayas. Esposa de uno de los hombres más adinerados de Asunción, también es madre de un ex-futbolista, lo que da idea de lo conocida que es públicamente.

Ha publicado tres poemarios hasta 1995, *Ventana al tiempo* (1987), *Murmullo interior* (1991) y *Cielos interiores* (1994), y tres novelas breves, *Ramona Quebranto* (1992) y *Entre la guerra el olvido* (1992) y *Más allá del tiempo* (1995). Ésta vio la luz en el mes de diciembre de dicho año y se iba a titular en un principio *Terorerorré, terorerorá*, que en guaraní significar "hamacarse", inspirándose en una antigua canción infantil guaraní que todavía se canta en el interior del Paraguay. *Ramona Quebranto* fue adaptada al teatro por Mario Halley Mora, siendo una de las obras de más éxito de público de las que se han estrenado en Asunción en los últimos años.

AZUAGA, Moncho.

Moncho Azuaga, cuyo nombre completo es Ramón Leonardo Sosa Azuaga, nació en Asunción en 1953, y ha desarrollado desde principios de los años ochenta una prolífica actividad literaria en todos los géneros. Los críticos paraguayos, con su tendencia orteguiana a la división en promociones literarias en virtud del año en que el autor publica sus primeras obras, lo han circunscrito a la llamada "Generación del 80", la que vive los efectos de la represión de los últimos años de la dictadura de Stroessner.

Azuaga ejerce la abogacía como profesión habitual, licenciatura que obtuvo en la Universidad Nacional de Asunción. No ha abandonado nunca la escritura y la promoción de actividades y entidades culturales, entre la que destaca su participación en el Taller de Poesía Manuel Ortiz Guerrero, creado bajo el patrocinio de la Embajada de España en Paraguay. En este taller de poesía participaron grandes figuras de la poesía paraguaya actual, entre las que destacan Mario

Casartelli, Mario Rubén Álvarez, Lisandro Cardozo, Miguelángel Meza, Victorio Suárez y Suzy Delgado, entre otros. Fue miembro destacado de la Sociedad de Escritores del Paraguay, que abandonó por disconformidad con los grupos coercitivos de escritores, y del Centro Paraguayo de Teatro. También fue co-fundador, con Emilio Lugo y Ricardo de la Vega, de la revista literaria *Cabichu'i 2*, una de las mejores de las editadas en Paraguay en los años noventa, que publicaba el Taller de Poesía Manuel Ortiz Guerrero. Por medio de este grupo de trabajo, Moncho Azuaga se integró en un grupo que intentaba romper el silencio cultural y hacer salir la palabra al exterior, sobre todo porque las universidades paraguayas eran un comisariado cultural. Sin embargo, se quedó en un círculo literario reducido sin apenas difusión, a pesar de que él mismo leía párrafos y poesías delante del palacio de gobierno. Colaboró con artículos en la revista *Ñande reko*, una publicación de acción cultural de amistad, y cuaderno de cultura popular que comenzó a editarse en 1989.

Ha publicado dos libros de poesía -*Bajo los vientos del sur* (1986) y *Ciudad sitiada* (1989), y en teatro es autor de *Y no sólo es cuestión de mariposas* (1976), *En moscas cerradas* (1976) y *Cuando los animales asaltaron la ciudad* (1994), una de las primeras obras de teatro callejero representadas en Paraguay. En narrativa ha pasado a ser un autor destacado por su libro de cuentos *Arto cultural y otras joglarías...* (1989), su novela *Celda 12* (1991) y el experimento de la novela colectiva *Rasmudel* (1983), novela a trío escrita por Azuaga, Hugo Duarte y Jorge Aymar.

BARBOZA, Oriol.

Autor recientemente introducido en el mundo de la publicación, nacido en 1941 y residente en Buenos Aires desde hace décadas, sigue la línea del cuento tradicional de carácter sociopolítico. En 1995 publica *El vestido amarillo y otros cuentos*.

BAREIRO SAGUIER, Rubén.

Es una de las figuras intelectuales internacionales de Paraguay. Nació en Villeta, localidad próxima a Asunción, en 1930. Se licenció como abogado en 1953 por la Universidad Nacional de Asunción, y posteriormente en Letras. Pertenece cronológicamente a la generación posterior a Augusto Roa Bastos, Casaccia, Hugo Rodríguez Alcalá y José María Rivarola Matto. Hasta su exilio en 1972 su labor se centró en la publicación de un poemario en 1964, *Biografía del ausente*, y divulgativa, donde su trabajo más importante fue haber fundado en 1955 la revista *Alcor*, sin duda la que fue órgano de expresión de los escritores más jóvenes del Paraguay y que marcó la vida literaria durante bastantes años, sobre todo en la década de los sesenta, hasta que fue desmantelada por la policía stronista en 1961, lo que le obligó a emigrar por primera vez a París, donde fue asistente y lector de español universitario. Desde 1962 realizó continuas visitas a Paraguay, sin que el régimen le impidiera la entrada, aunque no sin recelos de la policía. El problema político de Rubén Bareiro Saguier que le costó el exilio emanó de haberse convertido en uno de tantos objetivos selectos de la dictadura cuando pretendía mostrar al pueblo su firmeza. Miembro del Partido Liberal Radical Auténtico, soportó durante años la censura pero nunca tuvo tantos problemas como cuando un pretexto absurdo

provocó su detención, la tortura en prisión y, finalmente, el exilio.

La "anécdota" de su exilio comienza cuando en 1971 el jurado del premio Casa de las Américas de Cuba le concedió el máximo galardón a su primer libro de cuentos, *Ojo por diente*. Después de haberlo recogido, volvió a Paraguay y fue detenido bajo acusación de ser un agente del comunismo cubano, y "un subversivo activista antipatriota", por lo que fue encarcelado y permaneció incomunicado sólo un mes después de haber sufrido una intervención quirúrgica de la que aún no se había recuperado. Después fue expulsado del país. El que se le imputó delito fue una acusación del Departamento de Relaciones Públicas de la Policía de Asunción que transcribimos a continuación por su interés:

> Es autor de una obra de corte marxista, que dio lugar a que el gobierno de Fidel Castro le otorgara el premio "Casa de las Américas". En esta obra denigra a la República del Paraguay, a su pueblo y a sus autoridades, con el lenguaje clásico de la subversión y el odio. [812]

En el exilio, se instaló en Toulouse, donde enseñó guaraní y escribió una gran cantidad de ensayos y artículos. Después de la caída de Stroessner, podía volver a su país, pero decidió permanecer en Francia, y acabó siendo nombrado embajador de Paraguay en este país, cargo que desempeña hasta el año 2001.

La trayectoria literaria de Rubén Bareiro Saguier es el ejemplo más vigoroso de los métodos de represión que la dictadura stronista practicaba, cuyo más firme propósito era el de anular toda crítica o denuncia. Si la crítica perseveraba se

detenía al intelectual, se le torturaba y se le enviaba al exilio. El caso de Bareiro sirvió como modelo de escarmiento a los pensadores para fomentar la autocensura de los escritores paraguayos de intrafronteras. Pero a pesar de los intentos del régimen dictatorial, la obra que supuso el exilio de Bareiro acabó publicándose en Francia primero con el título de *Pacte de sang*, en 1971, y un año después en Caracas, en su versión original. Incluso es una de las pocas obras de autor paraguayo que se han publicado en España, concretamente en 1984 en la colección "Biblioteca del exilio" de la editorial Plaza y Janés.

Ha publicado una gran cantidad de trabajos que son imprescindibles para quien se acerque al estudio de la cultura y de la literatura paraguaya. Los más importantes son: *Literatura guaraní del Paraguay* (1980); *Augusto Roa Bastos; caídas y resurrecciones de un pueblo* (1989), la biografía oficial de éste; y artículos sobre José María Arguedas, Horacio Quiroga, César Vallejo, y también sobre el guaraní y el estado de la literatura paraguaya. Casi todos están recogidos en el libro titulado *De nuestras lenguas y otros discursos*, publicado por la Universidad Católica de Asunción. Otros poemarios suyos son *A la víbora de la mar* (1977) y *Estancias, errancias, querencias* (1985). En narrativa, solamente ha publicado dos obras de cuentos: *Ojo por diente* (1971), titulada en Francia *Pacte de sang*, y *El séptimo pétalo del viento* (1984), ambos recogidos en un volumen único titulado *Cuentos de las dos orillas*, publicado en Asunción en 1998.

---

[812]Extracto del comunicado oficial que fue recogido el día 23 de octubre de ese año en el diario asunceño La Tribuna.

BARRETO, Chiquita.

Chiquita Barreto, cuyo verdadero nombre es Amelia Barreto, es una narradora del interior del país que demuestra, junto a otros autores como el residente en Misiones, Argentina, Carlos Martínez Gamba o la cuentista encarnaceña Lucía Scosceria de Cañellas, que el desarrollo de la literatura en Paraguay no ha quedado limitado al área de Asunción, aunque casi toda se haya escrito en la capital. Nació en la población de Cecilio Báez, que pertenece al departamento de Caaguazú, en 1947. Cursó sus estudios primarios, secundarios en Coronel Oviedo, la capital de dicho departamento, donde vive en la actualidad, y se graduó en Pedagogía por la Universidad Católica de Asunción. Actualmente es profesora de la Universidad del Norte.

Publicó por primera vez un cuento en la revista *Discurso Literario* cuando la dirigía Juan Manuel Marcos durante su labor universitaria docente en los Estados Unidos. Fue el titulado **Judith vencida**, que aparece incluido en su primer libro de relatos, *Con pena y sin gloria*, publicado en 1990. En los cuentos de esta obra y de las siguientes, *Con el alma en la piel* (1994) y *Delirios y certezas* (1995), se refleja sobre todo la problemática de la mujer paraguaya con mucha más incidencia que en las creaciones de otras autoras contemporáneas suyas. Gracias a ella, se funda la editorial Torales Kennedy & Asoc. Publicaciones, en su localidad natal de Coronel Oviedo, en su intento por extender el ámbito literario del país fuera de la capital paraguaya. En 1999 publicó su primer poemario, *Setiembre para Manolo*, de carácter elegíaco.

BAZÁN, Francisco.

Este autor es hijo del narrador paraguayo Juan Felipe Bazán, creador de novelas de la tierra como *Del surco guaraní* (1949) y de libros de cuentos como *Polen al viento* (1954), además de algunos volúmenes de teoría literaria y de estudio de la historia de las narrativas paraguaya y latinoamericana. Francisco Bazán nació en Caacupé en 1928, y ha destacado sobre todo por su trayectoria periodística. Ejerció como abogado en Montevideo, donde se licenció, durante más de una década. Escribió en algunos periódicos de la capital uruguaya, como su padre, y comenzó dedicándose a la poesía, género en el que publicó su primera obra, *Espejo lírico* (1953). Después continuó con tres obras de teatro y *Cuentos* (1976), su primera obra narrativa. En 1982 publicó la narración autobiográfica titulada *La muerte de mi padre* (1982), que aun no siendo una novela en el sentido estricto del término, utiliza sus procedimientos, además de ser una de las obras más representativas del género memorialístico de la literatura paraguaya.

BENÍTEZ PEREIRA, Ovidio.

Nacido en Asunción en 1939, poeta y dramaturgo, ha destacado por haber publicado *La sangre y el río* (1984), una de las novelas cortas sociales más importantes de la literatura paraguaya, en una edición que incluye también cuatro cuentos. Como autor de teatro destaca por *Como la voz de muchas aguas* (1965), obra premiada en un concurso teatral. Es autor también de la versión dramática de la novela *La babosa* de Gabriel Casaccia.

BOGADO, Catalo.

Catalo Bogado Bordón es uno de los exponentes más importantes de las últimas generaciones de jóvenes escritores

paraguayos. Nació en Chararâ, localidad de la región del Guairá, en 1955, donde creció desde la infancia su afición por la rica tradición de leyendas orales de la zona. A pesar de su relativa juventud ha sido un escritor prolífico que ha publicado una gran cantidad de obras. Sus trabajos artísticos son literarios fundamentalmente, pero también se ha introducido en los campos de la música y de la pintura. Sin embargo, su actividad habitual es el periodismo. Ha sido corresponsal en Nueva York de la revista paraguaya *Estudios* y de los diarios *Hoy* y *ABC Color* de Asunción, y columnista invitado del diario *La Prensa* de Nueva York desde 1989, ciudad donde reside en la actualidad desde 1982.

Ha escrito un poemario, *La estatua, el invierno y las palomas* (1977), y varios libros de relatos: *El hijo varón* (1981), *Los hombres del sur* (1982), *Días de verano* (1989), *Iluminada orilla* (1989), *El amor de la memoria* (1993) y *...Por amor y otros cuentos* (1994). Su mejor obra es, posiblemente, *El amor de la memoria*, denuncia de la violencia de la represión política y de su impacto psicológico.

BONNET DE MENDONÇA, Neida.

Nació en la provincia argentina del Chaco en 1933, pero reside en el Paraguay desde hace más de cuarenta años. Es profesora de "Historia y estilos del mueble" en el Instituto Superior de Artes Plásticas en Asunción. Fue una de las primeras mujeres que integraron el *Taller Cuento Breve* dirigido por Hugo Rodríguez Alcalá; una de las pioneras en publicar una obra personal y la primera mujer de este taller literario que cuando se formó ya había editado una novela. En su escritura se

observa una gran perfección formal, posiblemente debida a su buena formación primaria en Argentina.

Su novela *Golpe de luz* (1983), la única que ha publicado hasta ahora Neida Bonnet de Mendonça, fue una obra valiente porque mostraba sin prejuicios los problemas interiores de una mujer. Posteriormente publicó los volúmenes de cuentos *Hacia el confín* (1986), *De polvo y de viento* (1988) y *Ora pro nobis* (1993).

BOSIO, María Luisa.

Nacida en 1926, María Luisa Bosio es una de las autoras del *Taller Cuento Breve* que ha publicado algún libro individual. Mujer ya madura, generalmente está apartada de los grandes carteles de autoras paraguayas porque ella misma no se considera escritora en el sentido propio del término. Acude al taller de Hugo Rodríguez Alcalá, donde fue admitida cuando funcionaba ya varios años, simplemente como acto de fruición. Sus relatos no son producto de grandes inspiraciones, sino de una gran voluntad de escribir y de la laboriosidad. Ha publicado en 1993 el relatorio *Imágenes*, en la línea del cuento femenino, intimista y reflexivo, y en 1996, *Lo que deja la vida*, relatos en la misma línea que el anterior.

BRUNOTTE, Michael.

Nacido en 1963, Michael Brunotte -pseudónimo literario de Jorge Miguel Brunotte Lange- es un autor de aparición esporádica en el mundo de la literatura paraguaya que ha publicado en 1994 una novela titulada *Una herencia peligrosa*. De origen alemán, su obra es una narración de base histórica que desemboca en un conflicto argumental puramente policíaco. Prepara una segunda novela que tendrá por título *Nos vigilan*.

CANESE, Jorge.

Nacido en Asunción en 1947, descendiente de emigrantes eslavos, es médico de profesión y profesor de la Facultad de Ciencias Médicas de Asunción. En 1995 era asesor del Ministerio de Salud paraguayo. Su nombre se vincula a la revista literaria *Criterio* publicada en los años 1976 y 1977. Sufrió la represión de Stroessner y la censura de uno de sus poemarios.

Se inició como poeta, con versos de vanguardia, y más adelante se dedicó también a la prosa. Ha escrito en total siete libros de poemas hasta 1995: *Más poesía* (1977), *Esperando el viento* (1981), *Paloma blanca, paloma negra* (1982), *Aháta aju* (1984), *De gua'u [la gente no cambia]* (1986), *Kantos del akantilado* (1987) y *Alegrías del purgatorio* (1989). Publicó en 1994 una antología de sus textos titulada *Indios-go-home / Accidentes en la vía húmeda*. En prosa narrativa ha escrito *¿Así no vale?* (1987), *Stroessner roto* (1989), *Papeles de Lucy-fer* (1992), *En el país de las mujeres* (1995) y *Apología a una silla de ruedas* (1995), libro de ensayos satíricos que rozan el relato de ficción. En 1997 El inconformismo cultural de Jorge Canese se ha ido extendiendo, en la práctica, a otros estamentos socioliterarios. En 1997 ha fundado la editorial *Ediciones de-entrecasa*, una iniciativa original en Paraguay, que -según el autor- consiste en la edición artesanal de pequeños libros de poesía con medios informáticos y sin ánimo de lucro. Dos de sus publicaciones en esta editorial, el poemario *Amor puro y sin cero* (1997) y el libro de cuentos *Los halcones rosados* (1998), vuelven a demostrar que Canese pone en entredicho el rigor de la clasificación de los géneros

literarios, y que pretende establecer una poética personal alejada de los cánones.

CASACCIA, Benigno Gabriel.

Verdadero padre de la narrativa paraguaya contemporánea. Nació en Asunción en 1907, y falleció en Buenos Aires en 1980. Cuentista, novelista, dramaturgo y periodista, vivió la mayor parte de su existencia en Argentina. Allí creó casi todas sus obras. Sus siete novelas son: *Hombres, mujeres y fantoches* (1928), de tema costumbrista, *Mario Pareda* (1939), *La babosa* (1952), *La llaga* (1963), *Los exiliados* (1966), *Los herederos* (1975), y *Los Huertas* (1981), novela póstuma. Publicó dos colecciones de cuentos: *El guajhú* (1938), y *El pozo* (1947). De especial interés para el estudio de su condición artística son las *Cartas a mi hermano*, publicadas en 1982, donde se revelan claves de su vida personal importantes para la interpretación de su obra.

CASOLA, Augusto.

Nació en Asunción en 1944. Tiene una obra escasa aunque importante, por ser el mejor exponente del pesimismo existencial en la narrativa paraguaya contemporánea. Solamente tiene publicadas tres hasta 1995 y cada una en un género distinto: *El laberinto*, novela escrita y publicada en 1972, *Veintisiete silencios*(1966), poesía, y *La catedral sumergida*, cuentos publicados en 1982. En el año 2000 volvió a la publicación con la novela corta *Tierra de nadie-ninguém*, una historia de narcotraficantes de la frontera paraguayo-brasileña, en la que destaca el empleo del habla real de la zona.

Augusto Casola es uno de los principales exponentes de la llamada narrativa paraguaya del exilio interior durante la dictadura de Stroessner. En 1972 presentó su primera novela escrita, *El laberinto* al concurso literario que organizó el Pen Club del Paraguay y la Cámara Paraguaya del Libro. El jurado, integrado por los escritores Juan F. Bazán, Juan Santiago Dávalos y Julio César Troche, premió la obra al considerarla como "novela bien estructurada, que busca en la aún no superada realidad paraguaya de las mezquindades de la vida en sociedad, mediante caracteres bien definidos y logrados"[813].

CHAVES DE FERREIRO, Ana Iris.

Fue una de las mujeres más activas del ámbito cultural paraguayo desde los años sesenta, junto a Josefina Pla. Pertenece a la misma generación cronológica que Augusto Roa Bastos, José Luis Appleyard, Jorge Ritter y Mario Halley Mora. Nació en 1923 y falleció en 1993. Su obra representó el tránsito entre la escritora del pasado que observaba sobre todo lo externo y mantenía una perspectiva semejante a la de los narradores más realistas, y la actual, más interiorista y propiamente feminista. Su afición literaria tiene origen familiar: su madre fue Concepción Leyes de Chaves, la escritora de obras de carácter conservador-costumbrista, y su esposo, el poeta y ensayista Óscar Ferreiro. En este ambiente ella se introdujo en el mundo de la literatura y en los círculos culturales, y fue obteniendo premios en concursos de cuentos, teatro y novela.

Durante su vida se sintió protagonista de la literatura escrita por mujeres. Aunque negó de forma reiterada fomentar

---

[813]Epílogo de Augusto CASOLA: *El laberinto*. Asunción, Escuela Técnica Salesiana, 1972.

cualquier política feminista activa, sus narraciones suelen ser muestras del estado de la mujer en el Paraguay, aunque en el fondo de ellas subyace la ideología conservadora. Ana Iris Chaves ha ofrecido en la práctica su mejor contribución para situar las estructuras de la incorporación masiva de la mujer al mundo de la literatura, que en el propiamente literario. Sus obras continúan la vertiente narrativa tradicional, costumbrista, realista y conservadora, con un estilo narrativo muy cuidado.

Publicó dos novelas: *Crónica de una familia* (1966) y *Andresa Escobar* (1975). En los años ochenta vieron la luz sus únicos tres libros de cuentos: *Fábulas modernas* (1983), *Retrato de nuestro amor* (1984) y *Crisantemos color naranja* (1989).

COLMÁN GUTIÉRREZ, Andrés.

Es uno de los autores más jóvenes de Paraguay, y la revelación de su narrativa cuando en 1995 publicó la novela *El último vuelo del pájaro campana*. Nació en la población de Yhú, en 1961. Comenzó pronto sus actividades periodísticas. A los catorce años trabajó en Radio Mbaracayú de la localidad de Salto del Guairá. A los diecisiete se incorporó a la redacción del diario de Asunción *Última Hora*, donde incluía reportajes sobre la realidad social paraguaya de la dictadura que le valieron en 1985 el premio Vladimir Herzog de periodismo y derechos humanos otorgado por la Federación Nacional de Periodistas del Brasil. En 1989 fue elegido "Joven Sobresaliente" por la Cámara Junior de Asunción. Ha trabajado mucho sobre experiencias de comunicación popular y alternativa con grupos de jóvenes y comunidades suburbanas y campesinas, lo que le valió la detención policial en algunas ocasiones durante

los últimos años del régimen de Stroessner. Después de la dictadura, participó políticamente en el Movimiento Ciudadano Asunción, donde se ocupó de la propaganda electoral. Finalmente, cuando Carlos Filizzola resultó elegido intendente de Asunción en las primeras elecciones municipales democráticas después de la caída de la dictadura, ocupó el cargo de Director de Comunicación del primer gobierno democrático la Municipalidad de Asunción. Ha publicado cuentos y poesías en diarios y revistas, y ha realizado guiones de cine y de televisión, entre los que destaca los del programa de investigación de televisión titulado *El ojo* y la película *Miss Ameriguá*, rodada en 1993.

DÍAZ-PÉREZ, Rodrigo.

Rodrigo Díaz-Pérez ha desarrollado toda su interesante narrativa en el exilio. Nacido en Asunción en 1924, es hijo del célebre intelectual, ensayista, historiador, filólogo y crítico literario, Viriato Díaz-Pérez, español nacido en Madrid en 1875, cuyo nombre está vinculado a las letras paraguayas durante más de medio siglo, desde su llegada a Asunción en 1906 hasta su muerte en 1958. Su hijo Rodrigo se tituló en Medicina en la Universidad Nacional de Asunción, y se exilió en 1957 en los Estados Unidos, donde ha ejercido esta profesión en Ann Arbor, Michigan, en la especialidad de histopatología. Su exilio se debió más a circunstancias más personales que políticas, como se demuestra al comprobar que después de la caída de Stroessner no ha vuelto a su país para residir definitivamente en él hasta finales del siglo XX. Díaz-Pérez abandonó el Paraguay para progresar en el ejercicio de la

medicina y para liberarse de la ingratitud de la sociedad paraguaya hacia sus artistas más genuinos.

La medicina no le ha impedido convertirse en uno de los narradores más significativos de la narrativa paraguaya actual, y en él hay voluntad de estilo propio, sin negar las influencias recibidas, y argumentos inspirados en acontecimientos de su propia vida. Sin embargo, hay que destacar su condición de exiliado, aunque sea por la voluntad propia de huir del constrictivo ambiente paraguayo. Ello se evidencia en algunos de sus relatos.

Antes de que viera la luz su narrativa, Díaz-Pérez editó varios libros de poesía entre los que destacan *El minuto de cristal* (1969), *Los poros del* viento (1970), *Astillas de sol* (1971) y *Playa del sur* (1974), y en 1983 lo vuelve a hacer con *Cronologías*, su último poemario editado hasta ahora.

En 1978 publica su primer libro de relatos, *Entrevista*, en la editorial Mossén Alcover de Palma de Mallorca. Posteriormente ha editado las siguientes obras de cuentos: *Ruidos y leyendas* (1981), *Ingaví y otros cuentos* (1985), *Incunables* (1987), *Hace tiempo... mañana* (1989) y *Los días amazónicos* (1995).

FERRER, RENÉE.

Nació en Asunción en 1944. Es una escritora de vocación real desde su adolescencia, donde empieza a publicar sus primeros poemas en el periódico del Colegio Internacional. Doctorada en Historia por la Universidad Nacional de Asunción con una tesis titulada *Desarrollo socio-económico del núcleo poblacional concepcionero*, su labor de creación literaria es una de las más fecundas del país y su *currículum* de los más

extensos, porque tiene un total de veinte obras publicadas hasta 1995.

El género donde ha alcanzado más importancia ha sido en la poesía, en el que ha publicado los siguientes poemarios: *Hay surcos que no se llenan* (1965), *Voces sin réplica* (1967), *Cascarita de nuez* (infantil, 1978), *Galope* (infantil, 1983), *Desde el cañadón de la memoria* (1984), *Campo y cielo* (infantil, 1985), *Peregrino de la eternidad y sobreviviente* (1985), *Nocturnos* (1987), *Viaje a destiempo* (1989), *De lugares, momentos e implicaciones varias* (1990), *El acantilado y el mar* (1992), *Itinerario del deseo* (1994), *La voz que me fue dada* (1996), una antología de su trayectoria poética, y *De la eternidad y otros delirios* (1997). Sus poemarios son combinaciones de ritmo poético con lirismo sensual, y algunos de ellos son eróticos, aunque también los hay dirigidos a los niños. Destaca en especial *Nocturnos*, donde el ritmo de las palabras y de los versos se ejecuta conforme a las notas pianísticas de los *Nocturnos* de Chopin.

En narrativa ha publicado hasta 1995 cuatro libros de cuentos y una novela, *Los nudos del silencio*, en 1988, reeditada en versión definitiva en 1992. Sus libros de cuentos se titulan *La seca y otros cuentos* (1986), *La mariposa azul* (1987) -cuentos infantiles cuya edición bilingüe en guaraní y español se ha editado en 1996-, *Por el ojo de la cerradura* (1993) y *Desde el encendido corazón del monte* (1994). Sus obras figuran en algunas antologías colectivas como la de Elvio Rodríguez Barilari, *Panorama del cuento paraguayo* (1986), para la que fue seleccionado el relato **La seca**, y la de Guido Rodríguez Alcalá y María Elena Villagra, *Antología de la*

narrativa paraguaya (1980-1990), de 1992, donde aparecen sus relatos **Se lo llevaron las aguas** y **La sentencia**. Sus poemas fueron incluidos en antologías por Josefina Pla, *Voces femeninas en la poesía paraguaya* (1982), por Rubén Bareiro Saguier y Carlos Villagra Marsal, *Antología de la poesía paraguaya del siglo XX* (1990), Miguel Ángel Fernández, la de *Poetisas paraguayas (Voces de hoy)* publicada en Madrid en 1991, y en la editada en Nueva York en 1992 con el título *This same sky*. Ha recibido numerosos premios como el de la librería y editorial El Lector; ha sido finalista en el concurso de cuentos Ana María Matute en Asturias, y el primer libro de la Unesco y la Fundación del Libro de Buenos Aires en 1995 en la categoría de libros para niños y jóvenes por *Desde el encendido corazón del monte*. Como crítico ha participado en encuentros sobre poesía y narrativa en Nantes, Poitiers, Barcelona, Angers, Israel, Valencia y Washington, entre otros lugares, y su conferencia en Washington sobre la narrativa paraguaya actual – una de las pocas aproximaciones críticas a la narrativa paraguaya actual– fue editada por el Centro Cultural del Banco Interamericano de Desarrollo. También ha realizado adaptaciones al teatro de sus obras y de las de otros autores, especialmente en el género infantil. Tiene una obra teatral inédita titulada *El pan nuestro de cada día*, y una novela histórica que se publicó en 1999 con el título de *Vagos sin tierra*.

GALLARINI SIENRA, Francesco.

Nacido en Asunción en 1978, es el autor que mejor representa a la narrativa juvenil actual de la capital paraguaya junto al inédito Alejandro Herrnsdorf. Su precocidad

literaria vino acompañada por las posibilidades de que ha gozado para publicar sus obras, y, sobre todo, la primera con apenas once años, *Aventuras intergalácticas* (1989). A los dieciocho años, Gallarini tenía ya cinco libros publicados: además de *Aventuras intergalácticas*, los dos de carácter terrorífico, *Yo soy legión* (1974) y *La clase* (1975), junto a dos poemarios, *Diario de Orfeo* (1995) –firmado con el pseudónimo de Elías Guerrero– y *Puertas imposibles* (1996), excelente canto a la sensación irracional. También fundó la Sociedad Scripta Manent, junto a otros jóvenes escritores paraguayos, y la revista *Punto rojo*, que en 1996 había editado tres números.

GARCETE, Carlos.

Carlos Garcete es uno de los autores paraguayos de la llamada "generación del 40", a la que pertenecieron autores renombrados como Hérib Campos Cervera y Augusto Roa Bastos, que han conformado toda su obra en el exilio. Pintor, dramaturgo y cuentista nacido en Asunción en 1918, un año más tarde que Augusto Roa Bastos, vivió casi cuarenta años en el extranjero, donde escribió y publicó la mayor parte de sus obras. Desde muy joven ejerció y sobresalió en su doble vocación artística. Fue discípulo del pintor, narrador y autor teatral paraguayo Jaime Bestard en el Ateneo Paraguayo.

Su exilio comenzó después de la Revolución del 47, donde luchó en el bando revolucionario, y después de la victoria de las fuerzas gubernamentales tuvo que emigrar a Argentina por su ideología y militancia comunista. Carlos Garcete es un hombre de origen humilde que estudió en la Escuela Militar y después en la Facultad de Derecho. Estuvo en la Guerra del Chaco como

combatiente, pero al retorno de la contienda abandonó el ejército paraguayo, acusado por el Estado Mayor de participar en una conspiración contra el gobierno, por lo que sufrió destierro en los yerbales del Paraná, donde además de padecer la esclavitud del trabajo, se concienció del sufrimiento del campesino paraguayo y su explotación. Allí sintió la influencia de Rafael Barrett, sobre todo de *Lo que son los yerbales*, lo que inspirará buena parte de su narrativa. Acabada su condena, trabajó en el puerto de Asunción mientras estudiaba Derecho, y al observar y analizar las necesidades de los pobres agudizó su conciencia social. Así, Garcete es uno de los autores que recoge el testigo de la narrativa crítica social de Rafael Barrett, en cuyos estilo y temática se inspira.

Transcurridos algunos años, trabajó como administrativo en el Banco de Brasil, a la vez que estudiaba contabilidad y mecanografía. Como hablaba portugués obtuvo un ascenso en el banco. En este trabajo contempló cómo se podía ascender por méritos no laborales precisamente, lo que agudizó su interés por la crítica social más aún. Ya en el exilio después del 47, en Buenos Aires se dedicó a la pintura y tuvo maestros como Castagnino, Berni y Urruchua. En 1958 publicó allí su primera colección de cuentos, *La muerte no tiene color*, obra primordial de la literatura paraguaya del exilio, y en 1964 estrenó su obra teatral *La caja de fósforos* y posteriormente una segunda titulada *Isidoro Rodríguez S.R.L.* También tiene otra obra de teatro, *Aumento de sueldo*.

Durante su exilio entró tres veces en Paraguay de forma clandestina por Clorinda y Encarnación. Pero la toma del poder por el ejército argentino en 1976 le llevó a emigrar a París,

donde realizó sus mejores pinturas, y escenificó también *La caja de fósforos*, que fue muy aplaudida allí. En la capital francesa completó su formación artística con José Luis Leiva, y sus cuadros se expusieron allí, en España (donde también permaneció un tiempo), en Argentina e incluso en Paraguay. Después de la caída del régimen militar argentino, retornó a Buenos Aires y publicó su segunda obra de relatos en 1986 con el título de *El collar sobre el río*.

Carlos Garcete volvió a Paraguay en 1989, quince días después de la caída de Stroessner, acabando su exilio político. En 1996 publicó una tercera colección de cuentos, *El caballo del comisario*, y lleva ciento veinte páginas terminadas de una novela que se titulará *La noche de las ratas*, obra sobre la época *stronista*, donde un guerrillero exiliado asesina a Stroessner.

GAYOSO, Milia.

Milia Gayoso es la cuentista más importante, en número de obras publicadas, de los autores que nacieron a partir de 1960. Junto a autoras como Delfina Acosta y Mabel Pedrozo forma parte del grupo generacional que ha comenzado a publicar sus obras a partir de la década de los noventa. Milia Gayoso, por otra parte, es la autora de esta generación que más obras ha publicado -cuatro libros de cuentos hasta 1996-, lo que permite pensar en que su labor literaria ha de ser muy fecunda.

Nació en 1962 en Villa Hayes, ciudad del Chaco muy próxima a Asunción, donde transcurrió su infancia. Después vivió en Buenos Aires durante ocho años, para retornar finalmente al Paraguay e instalarse en Asunción, donde estudió periodismo en la Universidad Nacional. Finalizó su licenciatura en 1985, y

comenzó a colaborar con regularidad en el diario asunceño *Hoy*. Además de su labor cuentística, tiene un poemario preparado para la publicación titulado *Aromas de la almohada*. Guido Rodríguez Alcalá y María Elena Villagra seleccionaron dos de sus cuentos para incluirlos en la antología colectiva *Narrativa paraguaya (1980-1990)*. También ha ganado el segundo premio del concurso de cuentos breves Guy de Maupassant organizado por la Alianza Francesa y la primera mención de honor del organizado por el Club Centenario de Asunción.

Los cuatro libros de cuentos de Milia Gayoso publicados hasta 1996 se titulan, por orden cronológico, *Ronda en las olas* (1990), *Un sueño en la ventana* (1991), *El peldaño gris* (1995) y *Cuentos para tres mariposas* (1996). El haber realizado parte de sus estudios en Argentina le ha ayudado a su formación intelectual y al aprendizaje de la escritura, afición que cultiva desde que era niña, cuando a los nueve años ya inventaba cuentos. Sus primeras publicaciones vieron la luz en la revista de los estudiantes de periodismo de la Universidad Nacional de Asunción, *Turu*. En sus colaboraciones periodísticas en el suplemento femenino del diario *Hoy* escribía por lo general crónicas costumbristas en que la protagonista solía ser una mujer. Tanto en ellas como en sus cuentos, Milia Gayoso se inspira en la realidad y en el sufrimiento de sus conciudadanos de los que extrae la verdad de la calle que suele ocultarse a los ojos de la sociedad. Su cuento titulado "En llamas sobre el Ganges", ha sido incluido en España, en la antología de narradores hispanoamericanos nacidos después de 1960, titulada *Líneas aéreas*, que realizó Eduardo Becerra, y se publicó en 1999. Continúa cultivando el cuento infantil, vertiente en la

que se incluye su última obra publicada, en agosto de 1999: *Microcuentos para soñar en colores*.

GÓMEZ SANJURJO, José María.

Ha pasado a la historia de la literatura paraguaya como uno de los grandes poetas de la llamada "generación del 50", donde destaca junto a José Luis Appleyard, Ramiro Domínguez, Rubén Bareiro Saguier y Carlos Villagra Marsal. Nacido en Asunción en 1930, como Domínguez y Bareiro, tres años después que Appleyard y dos antes que Villagra Marsal, fue miembro y presidente de la Academia Universitaria del Paraguay. Su producción poética, de estimable calidad, ha sido una de las pocas que han salido de las fronteras del país.

Hijo de españoles, fue un hombre arraigado a su tierra paraguaya que supo transmitir a la poesía de su país la influencia de Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez y Luis Rosales, especialmente. Sin embargo, el exilio le llevó a vivir en Buenos Aires, donde falleció en 1988. Como Elvio Romero, dio desde allí un alto valor a la poesía paraguaya, hecho que ratificó cuando publicó sus poemas en la Editorial Losada, además de cumplir un papel de importancia en la difusión de la obra de autores paraguayos en Buenos Aires. Los exiliados allí leían sus obras, que llegaban de esta forma a tener dos mil o tres mil lectores, cifra insólita por elevada para un autor paraguayo. Fue un romántico en vida y un poeta también en su comportamiento; un crítico elegante de la situación de su país y su honestidad ha dejado huellas en la actitud de sus literatos amigos de Asunción. Su poesía navega entre el testimonio personal y el compromiso, como su vida solitaria que le llevó a morir sin nadie que le acompañase en Buenos Aires.

El español del almacén, publicada en Asunción en 1987, es la única incursión del autor en la narrativa que se conoce que haya publicado.

GONZÁLEZ DELVALLE, Alcibiades.

Alcibiades González Delvalle es fundamentalmente periodista y dramaturgo más que narrador, y en 1995 fue nombrado Agregado Cultural y Jefe de Prensa de la Embajada de su país en España, cargo que ocupó hasta 1998. Sus narraciones, artículos y obras de teatro tienen un gran interés porque exploran la realidad del paraguayo y siempre tratan de transmitir su idiosincrasia. En ellas incorpora elementos del folklore guaraní y acontecimientos de la historia del país. De la vertiente popular surgen las obras dramáticas *Perú Rimá* (1987), *Hay tiempo para llorar* y *El grito del luisón* (1972), y de la histórica, *Procesados del 70* (1985), *Elisa* (1986) y *San Fernando* (1975), obra prohibida durante la dictadura siempre en vísperas de su estreno, incluso después del golpe del general Rodríguez. En narrativa es autor de la novela *Función patronal*, obra costumbrista satírica. En la actualidad escribe la segunda parte de esta novela.

GONZÁLEZ REAL, Osvaldo.

Nacido en Asunción en 1938, se le considera el gran introductor de la narración de ciencia-ficción en Paraguay desde que en 1980 publicara *Anticipación y reflexión*. Es también poeta, crítico de arte, profesor de lengua inglesa, de filosofía y de historia del arte y de literatura en varias instituciones del país. También ha publicado ensayos de crítica literaria. En 1995 desempeñó el cargo de Director del Libro y de la Lectura del Ministerio de Educación y Culto de Paraguay,

llegando a ser Viceministro de Educación en 1999. Ha colaborado en diversas épocas en revistas de su país como *Alcor*, *Péndulo*, *Época*, *Criterio* y *Diálogo*, además de ser traductor de Ray Bradbury y de poesía inglesa. Estudió psicología en los Estados Unidos. Conoce la filosofía oriental del Zen, sobre todo inspirándose en Suzuki, como Bradbury transcribió sus experiencias sobre el Zen, del que asume la forma de trabajar la escritura. Ha prologado una gran cantidad de libros, como la primera edición de *Angola y otros cuentos* de Helio Vera o *Más allá de un retrato* de Manuel E. B. Argüello, donde ha demostrado ser un crítico literario con capacidad analítica. Su primer poemario, *Memoria del exilio*, lo forman composiciones dedicadas a autores paraguayos exiliados, y data de 1984. El siguiente fue publicado en 1994 con el título de *Poemasutra*. En 2000 se reeditaron los cuentos de *Anticipación y reflexión* en una nueva edición donde se añadió un nuevo relato, con el título de *El Mesías que no fue y otros cuentos*.

GONZÁLEZ SAFSTRAND, Cristian.

Escritor nacido en 1947, autor de novelas cortas políticas durante la década de los 80. Algunos testimonios orales como el de Carlos Villagra Marsal, nos han permitido pensar en que se puede tratar de Emiliano González Safstrand (*víd.*), quien durante la dictadura cambió su nombre, pero no tenemos datos que nos permitan certificarlo. Fuere como fuere, es autor de cuatro novelas cortas de índole política, que introducen la picaresca en este tipo de relato en el Paraguay: *Andanzas de un comisario de campaña* (1984), *Sueños y conflictos* (1984), *La vida y sus secuencias* (1985), y *La pesadilla* (1989).

GONZÁLEZ SAFSTRAND, Emiliano.

Emiliano González Safstrand es un cronista político que se ha incursionado en la novela para ridiculizar figuras que se han beneficiado de la situación política, tanto en los últimos años de la dictadura como en la transición democrática. Fabula sobre la realidad vivida para demostrar que lo que pretende criticar es verídico. No obstante, el mismo autor descubre que aunque sus obras se presenten como novelas, no lo son tanto, porque son sátiras literarias sobre pícaros modernos. Su primera *nouvelle* es *Memorias de un leguleyo en tiempos del oscurantismo*, publicada en 1990, un retablo crítico sobre el abogado. La segunda es *Yo político*, subtitulada *La creíble y alegre historia del pícaro Jenofonte y de su hermano el incauto*. Publicada en 1994, continúa la línea de denuncia de la picaresca de los hombres públicos del Paraguay, esta vez centrándose en el personaje del político profesional que aparece como nueva figura en la transición a la democracia.

HALLEY MORA, Gerardo.

Nació en 1918. Hermano de Mario Halley Mora, es periodista y ensayista, además de novelista. Co-fundador y dueño, con su hermano Antonio, de Radio Paraguay, emisora que subsistió desde 1956 hasta 1985, ha trabajado en la radio fundamentalmente entre los años 1960 y 1990, destacando su programa de comentarios y noticias "Desde el Mirador". Algunos de sus guiones de radio han sido recopilados en las obras *Las palabras y los días* (1970) e *Imágenes de un tiempo en fuga* (1971). Al decir de Teresa Méndez-Faith, se trata de "breves crónicas y mosaicos de nostálgicas costumbres asuncenas del pasado"[814].

---

[814]Teresa MÉNDEZ-FAITH: *Breve diccionario de la literatura paraguaya*. Asunción, El Lector, 1994, p. 83.

Ha publicado también ensayos, principalmente periodísticos y de propaganda: *Impresiones de los Estados Unidos* (1945), *El cuarto poder* (1950), *Periodismo y locución en radio* (1953), *La esfinge elocuente* (1953), *La libertad de prensa en los Estados Unidos* (1960), *La comunicación, fuerza de nuestro tiempo* (1980) y *Breve historia de la radiofonía paraguaya* (1980). En el plano narrativo, Gerardo Halley Mora tiene importancia por ser un autor que ha publicado tres novelas, cifra a la que no suelen llegar los autores paraguayos, y dos de ellas en el mismo año, 1980, suceso único en la historia literaria de la época de Stroessner.

Hasta 1980 había centrado toda su producción escrita en el periodismo y en el ensayo. Sin embargo, Hugo Rodríguez Alcalá, cuando era catedrático de la Universidad de California, le escribió una carta a propósito de *Las palabras y los días* e *Imágenes de un tiempo en fuga*, en la que le inducía a convertir su mundo de palabras en argumentos de novelas[815]. Josefina Pla le impartió conocimientos de novelística y Ramiro Domínguez y Roque Vallejos le hicieron observaciones mientras escribía *La recompensa*, su primera novela. Pronto se concienció de que era posible transcribir un mundo de impresiones personales a partir de unos personajes de ficción, y este tipo de captación de la realidad es la que realiza en sus novelas. Lastimosamente, son obras repletas de erratas de imprenta, lo que dificulta su lectura, además del descuido en los signos de puntuación que manifiesta el propio autor.

Sus tres novelas se denominan *La recompensa* (1980), *Fuego bajo la Cruz del Sur* (1980) y *El Talismán* (1992). Pertenecen a

la vertiente de exaltación costumbrista. La segunda es un interesante cuadro situado en la guerra civil del 47.

HALLEY MORA, Mario.

Nació el 25 de septiembre de 1926 en Coronel Oviedo. Estudió en la Escuela Nacional de Comercio, y estudió documentalismo cinematográfico y comunicación audiovisual en Río de Janeiro y Puerto Rico. Trabajó como libretista de radio y guionista en los años cincuenta con el pseudónimo de Álex Casi a la vez, en 1956, inició su carrera literaria con la obra teatral *En busca de María*. Ha sido redactor del diario *El País*, Jefe de Redacción de *Patria* y director de *La Unión*. Tiene más de quince obras teatrales publicadas, y ha estrenado alrededor de sesenta, escritas tanto en guaraní como en castellano, entre las que destacan hasta 1995: *El Impala*, *Un traje para Jesús*, *El último caudillo*, *El solterón*, *La madama*, *La mano del hombre*, *Testigo falso*, *Magdalena Servín*, *Busco un hombre para caso urgente*, *El conejo es una mujer*, *Interrogante*, la versión teatral de la novela de Margot Ayala de Michelagnoli *Ramona Quebranto*, *El juego del tiempo*, *La muchacha que se cortó las trenzas*, *El comisario de Valle Lorito*, *El sargento de compañía*, *Plata ybyguy recavo* y *Un rostro para Ana*, esta última elegida por el Ministerio de Cultura español para ser publicada en una antología de obras latinoamericanas. También ha escrito una zarzuela paraguaya en jopará titulada *Loma Tarumá*, con música de Florentín Giménez.

Es autor de varios volúmenes de cuentos, uno de ellos para niños, *Palabras mágicas*, de gran valor pedagógico, *Los habitantes del abismo*, *La quiebra del silencio*, *Cuentos*,

---

[815]Citado por el propio autor en el "Autoprólogo" de *La Recompensa*. Asunción, edición s. e., 1980, p. 7.

microcuentos y anticuentos y *Todos los microcuentos*. De ellos destaca el haber sido el introductor del microcuento en el Paraguay, de la ficción breve de apenas una página. También ha escrito un grupo de relatos nostálgicos recogidos con el título de *Parece que fue ayer* (1992), sobre costumbres del pasado de Asunción.

Hasta 1994 ha publicado seis novelas: *La quema de Judas* (1965), *Los hombres de Celina* (1981), *Memoria adentro* (1989), *Amor de invierno* (1992), *Manuscrito alucinado (Las mujeres de Manuel)* (1993) y *Ocho mujeres y los demás* (1994). En ellas, se presentan problemáticas del hombre actual de la ciudad, de Asunción, por lo que podemos considerar a Halley Mora como el principal pionero de la novela contemporánea de la capital paraguaya. En 1999 escribió una gran novela, *Cita en San Roque*, que contrapone dos versiones distintas y contradictorias de los protagonistas de un mismo caso.

Sus obras teatrales *Un traje para Jesús*, *La madama* y *El solterón* fueron galardonadas en Bogotá y Buenos Aires respectivamente. Recibió la medalla Víctor Hugo en París por el cuento **Perrito**, mención que correspondía al Primer Premio de un concurso latinoamericano de cuentos organizado por la *Révue Française*. Sus obras teatrales *Historia de una pobre diabla*, *El Impala* y *La madama* han sido traducidas y representadas en inglés. Por otra parte, es miembro de la Academia Paraguaya de la Historia y miembro correspondiente de la Academia Hispanoamericana de Letras con sede en Bogotá. Actualmente es asesor cultural de la Asociación Paraguayo Japonesa de Asunción y director de la revista que publica dicha entidad. Augusto Roa Bastos adaptó como guión de cine su novela, hasta ahora

inédita, *Raíces de la aurora*, con el título *La sangre y la semilla*.

En el año 2000 publicó una suerte de memorias e impresiones personales con el título de *Yo anduve por aquí*.

HERKEN, Juan Carlos.

Autor paraguayo que reside en París desde 1991 y que publicó su primera novela, *El mercader de ilusiones*, en 1995. Nació en Tebicuary en 1953 y fue un luchador estudiantil contra la dictadura de Stroessner, lo que le costó el exilio a Buenos Aires en 1974, donde trabajó como corresponsal de prensa. En 1977 pasó a residir en Londres, donde trabajó en la edición de la revista Latin American Newsletters Ltd., y allí reinició sus estudios de Economía y de Historia. Entre 1985 y 1987 fue investigador del Instituto de la Economía Mundial de Kiel, Alemania, y desde que comenzara a residir en París, es profesor universitario de Economía. Ha publicado varios libros y ensayos en el área de ciencias económicas, y su trabajo como novelista ha sido circunstancial. Entre sus trabajos destaca el estudio sobre las relaciones de Gran Bretaña y el Paraguay durante la época de la Guerra de la Triple Alianza, y el artículo "Mercado interno, trabajo y migración en el contexto del Mercosur" (1999), recogido en la obra de Barbara Potthast et alli, *El espacio interior de América del Sur*, publicado en Vervuert.

HERNÁEZ, Luis.

Nació en Asunción en 1947. Estudió arquitectura en la Universidad Nacional de Asunción y trabaja en este oficio. Ha escrito numerosos cuentos y algunas obras de teatro. No se considera un escritor en el sentido estricto del término porque para él la literatura es un hecho circunstancial en su vida.

Sin embargo, merece ser destacado por su primera novela publicada, *El destino, el barro y la coneja*, editada en 1990, después de haber ganado el año anterior el Concurso Quinto Centenario. También recibe el premio a la mejor novela del año 1990 por la librería y editorial "El Lector". En la antología de Guido Rodríguez Alcalá y María Elena Villagra, *Narrativa paraguaya (1980-1990)* figuran publicados dos textos del autor que demuestran su dedicación a la escritura a pesar de no haber vuelto a publicar desde 1990: un fragmento de su novela inédita antes citada, y un cuento de ciencia-ficción titulado **Aburrimiento perfecto**. En 1996 publica su segunda novela, *Donde ladrón no llega*, la primera novela histórica paraguaya ambientada sobre los jesuitas en la época colonial. Tiene una colección de cuentos a punto de editarse en 1998 *Cuentos de amor y de los otros*, y dos novelas inéditas: *Levadura y mostaza* y *Destidós*, en las que retoma la estructura formal de *El destino, el barro y la coneja*. Está a punto de publicar una novela histórica basada en la figura del conquistador Domingo Martínez de Irala.

IZAGUIRRE, Ester de.

Coetánea de Ana Iris Chaves, nació en Asunción en 1923, aunque radica en Buenos Aires desde hace muchos años. Sin embargo, sus poemas y cuentos reflejan una cosmovisión paraguaya, análoga a la de las obras de otros miembros de la "Generación del 40" a la que pertenece, como la de Hérib Campos Cervera y Josefina Pla. Es licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires, y se ha dedicado a la literatura siempre, tanto en el campo de la enseñanza como en el práctico. Ha dictado cursos en Estados Unidos, en París y en España, pero

ha destacado sobre todo como poetisa, género en el que tiene una prolífica producción: *Trémolo* (1960), *El país que llaman vida* (1964), *No está vedado el grito* (1967), *Girar en descubierto* (1975), *Qué importa si anochece* (1980), *Judas y los demás* (1981), *Y dan un premio al que lo atrape vivo* (1986), *Si preguntan por alguien con mi nombre* (1990), *Una extraña certeza nos vigila* (1992), y una antología titulada *Poemas (1960-1992)*.

En narrativa destaca por haber obtenido el primer premio de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires por su obra *Yo soy el tiempo* en 1970. Destaca principalmente por su obra editada en 1990, *Último domicilio conocido*, que es en realidad una antología de sus mejores relatos, donde se incluyen también algunos de la primera obra narrativa de la autora.

KARLIK, Sara.

Es una prolífica narradora, que nace en Asunción en 1935. Reside desde 1962 en Chile, por razones familiares. Entre sus datos biográficos destaca el de haber formado parte del Taller Soffia de Chile hasta hace aproximadamente ocho años. Estaba integrado por diez escritoras, la mayor parte de ellas chilenas, y funcionaba como el Taller Cuento Breve de Paraguay. Sus miembros han publicado gran cantidad de cuentos. Por esta razón, nos encontramos ante una escritora paraguaya por su nacimiento pero formada literariamente en Chile, donde se ha vinculado durante los últimos años. Sin embargo, los temas de sus cuentos suelen referirse a temas paraguayos, o al menos se localizan en su país. Sara Karlik no ha abandonado el sentimiento de pertenecer al ambiente de los escritores de su país, aunque, a diferencia de sus compatriotas, se siente una privilegiada por haberse podido sentir escritora profesional, a

pesar de que los libros que publica no le den para vivir, porque escribe a diario. Sara Karlik es una escritora que vive la literatura de forma profesional: mantiene un horario fijo de trabajo diario; escribe en su ordenador personal durante el día y a mano cuando lo hace por la noche, y viaja con un cuaderno en el que anota las historias en el momento que se le ocurren.

Cinco colecciones de cuentos publicadas, tres novelas cortas y cinco novelas constituyen el acervo narrativo de Sara Karlik hasta 1995. Ha publicado sólo sus libros de cuentos y una de sus novelas cortas, y el resto de la producción permanece inédita. El motivo de no haber publicado las novelas es una idea muy personal: cree que sus novelas han de publicarse cuando obtengan algún premio, porque solamente la garantía de ese premio les ha de dar validez literaria, hecho que se demuestra en que la publicación de su primera novela, *Nocturno para errantes eternos*, vio la luz en 1999, después de haber obtenido el máximo galardón del Premio Gabriel Casaccia, el que hasta ahora ha sido dotado mejor económicamente en la historia de los concursos literarios paraguayos, donde el Presidente del Jurado era Augusto Roa Bastos. En este sentido, Sara Karlik suele presentar sus obras a concursos literarios y ha acaparado gran cantidad de galardones a lo largo de su carrera. En 1984 ganó su primer premio en el Concurso de Cuentos organizado por el Instituto Paraguayo de Cultura Hispánica. En 1985 recibió menciones de honor del jurado por dos cuentos suyos premiados en el Primer Concurso de Cuentos Breves 1985 de Asunción. Al año siguiente, 1986, recibió un galardón especial que concedió Biederman Publicidad por un cuento presentado al Segundo Concurso de Cuentos Breves de

Asunción. Su libro *Preludio con fuga* fue finalista del Primer Premio de Narrativa Mujeres "Una Palabra Otra", convocado por la Coordinadora de Librerías de Mujeres de España, con el auspicio del Instituto de la Mujer de España. En novela es autora de *Los fantasmas no son como antes*, finalista de la VIIª edición de los premios de novela corta Café Iruña-Baque en 1989; *Juicio a la memoria*, una de las veinte novelas finalistas del Premio Planeta de España en 1990 y presentada al Premio Herralde en 1991; y *Desde cierta distancia*, una novela de tema juvenil que obtuvo mención de honor en los "Juegos Florales" de Vicuña en Chile en 1991. En 1994 sí se publica su novela corta *La mesa larga* (1993), Accésit del XIII Premio de Novela Corta Gabriel Sijé organizado por la Caja de Ahorros del Mediterráneo española.

A pesar de haber escrito tantas obras, no publica su primer libro de cuentos hasta 1987, *La oscuridad de afuera*, y lo hace en Chile. La obra tuvo una buena repercusión crítica en los diarios del país. Unos pocos meses después, y casi simultáneamente, se publicaba en Asunción otro libro suyo de relatos, *Entre ánimas y sueños*. Sus tres obras siguientes de las publicadas hasta ahora, *Demasiada historia*, *Efectos especiales* y *Preludio con fuga* se editaron en 1988, 1989 y 1992 respectivamente. Es una escritora que viaja mucho a España, donde suele mandar sus trabajos, aunque todavía no ha recibido el beneplácito del público lector no hispanoamericano, posiblemente porque no ha editado sus novelas. Un cuento suyo ha sido traducido al holandés en una colección sobre la literatura del nuevo mundo. En 1997 se publica su sexta obra cuentística: *Presentes anteriores*, donde ahonda en el tema de

la fatalidad y en lo ambiguo, y en octubre de 1999, su primera novela, como hemos dicho, una narración sobre la emigración.

Tiene también tres obras de teatro escritas. La primera, *No hay refugio para todos*, fue finalista del Premio Tirso de Molina, y la segunda se titula *Sin vuelta atrás*. La tercera es la adaptación de uno de sus cuentos al teatro, *La escalera de Jacob*, obra también de temática juvenil, sobre los problemas universales de este mundo, y que participó además en el concurso de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile. Las tres están inéditas como sus novelas y, según el testimonio de la autora, tocan temas del absurdo y del existencialismo.

Su poética es muy personal y su estilo se diferencia mucho del de otros autores paraguayos y chilenos. Piensa que el cuento es el género en donde se desenvuelve mejor y puede llegar al público. De hecho sus novelas surgen de un cuento que se va ensanchando en el proceso de escritura porque se escapa de la autora hasta convertirse en una historia larga. Por ejemplo, de un cuento que escribió para los juegos literarios "Gabriela Mistral" de Chile surgió la novela juvenil *Desde cierta distancia*. Por otra parte, suele tener un impulso inicial cuando escribe, pero ese apasionamiento a veces no se traduce en prosa de calidad y gusto personal, por lo que sólo una pequeña parte de lo que escribe ve la luz. La autora nos ha manifestado que para ella la literatura no es inspiración, sino un impulso generalmente incontrolable, y lo escrito solamente se controla durante la relectura.

LEBRÓN, Maybell.

Maybell Lebrón de Netto es otra de las integrantes del *Taller Cuento Breve* de Hugo Rodríguez Alcalá que ha logrado

publicar una obra de cuentos propia, *Memoria sin tiempo* (1992). Nació en Córdoba, en Argentina, en 1923, pero vive en Asunción desde 1930, donde se ha integrado perfectamente en el ambiente del país. También participa en el taller de poesía de Carlos Villagra Marsal donde se forjó como escritora por primera vez junto a otras como Renée Ferrer de Arréllaga. Villagra, muy exigente con sus discípulos, logró que depurara su estilo y aprendiera a utilizar el lenguaje con precisión. Ha publicado muchos de sus cuentos en la prensa local, un poemario titulado *Puente a la luz* (1994), y pertenece al *Taller Cuento Breve* desde 1990, siendo una de las últimas escritoras que se han incorporado a él.

En 1989 obtuvo el primer premio en el concurso *Veuve Cliquot Ponsardin* por el relato titulado **Orden superior**, uno de los que incluyó en *Memoria sin tiempo*, su primer libro publicado en 1992. En 1993 otro de sus cuentos, **Gato de ojos de azufre**, fue galardonado con el Premio Néstor Romero Valdovinos, el concurso de cuentos del diario *Hoy*. En 1995 comenzó a escribir una novela histórica basada en el personaje histórico de Elisa Lynch, la concubina del mariscal López.

LÓPEZ, Nila.

Nila López es una de las poetisas más importantes del Paraguay. Ha publicado dos obras de este género tituladas *El brocal amarillo* (1985) y *Artificios naturales* (1987) y una teatral, *¿Quién dejó pasar el tren?* (1987), que le han permitido ocupar un lugar privilegiado dentro de las letras del país. Sus poemas son desgarradores y juega con la metáfora sensual para lograr captar las sensaciones y los sentimientos íntimos.

Nace en Concepción en 1954 y también es periodista, actriz y docente. Se diplomó en psicopedagogía por la Universidad Católica de Asunción, habiendo desempeñado de directora del Departamento Cultural del Centro Paraguayo-Americano durante varios años, y trabajado como columnista y entrevistadora de los diarios *ABC Color*, *La Tribuna* y *Noticias*. Fue presentadora de televisión de programas culturales.

Sin embargo su obra narrativa es muy escasa, aunque no exenta de valor. En 1977 obtuvo el Segundo Premio de la Municipalidad de Asunción por **Ciudadalma**, un texto ecológico que escribió en co-autoría con la poetisa Raquel Chaves. Ha habido que esperar a diciembre de 1995 para que editara su primera obra en prosa: *Señales. Una intrahistoria*. Dentro de la prosa poética publicó *Madre, hija y espíritu santo* (1998). Tiene terminada una novela aún inédita, de carácter intimista.

MAIDANA, Juan.

Juan Maidana es poeta, narrador y autor teatral, y destaca por ser el autor de la primera narración en verso escrita en guaraní al modo de la épica, *Mitá rerahahá*, publicada en el *Cuaderno de Literatura Popular n° 1* en 1980. Hombre de formación autodidacta, nace en Caraguatay en 1917 y fallece en Asunción en 1982. Comienza a escribir poesía cuando sólo tenía trece años. Sus poemas aparecieron en algunas revistas como *Ysyry* y *Okára poty cue mí*. Ha publicado tres obras teatrales y un poemario, además de la creación que nos ocupa.

Mitá rerahahá es un cuento escrito en verso que conserva caracteres de obra narrativa.

MARCOS, Juan Manuel.

Juan Manuel Marcos tiene una trayectoria personal dedicada casi íntegramente a la literatura, como creador y como crítico, hasta su retorno al Paraguay después de la caída de Stroessner, donde participa en política y en labores de rector de la Universidad del Norte de Asunción. Pertenece a la última generación de narradores paraguayos nacidos del espíritu democrático que se opuso a la dictadura de Stroessner de forma activa y comprometida. Nacido en Asunción en 1950, es doctor en Filosofía por la Universidad Complutense de Madrid y en Letras por la de Pittsburgh. Cuando formaba parte de la redacción de la revista *Criterio*, fue detenido y preso en 1977, asilándose en la embajada de México, y después se exilió en México, Madrid y los Estados Unidos, donde vivió en San Marcos (Texas) en casa de la poetisa paraguaya Lourdes Espínola. Cuando llegó a ser profesor universitario en los Estados Unidos, en la Universidad de California, Stroessner le dejó entrar en Paraguay a partir de 1984, donde viajó en los años 86, 87, para presentar su única novela publicada, y 88. Era profesor de la Universidad de California cuando el general Andrés Rodríguez dio el golpe que derribó al dictador.

También ha participado de forma activa en la política de su país, especialmente después de la dictadura de Stroessner, y actualmente es vicepresidente del Partido Liberal Radical Auténtico. Regresa a Paraguay para quedarse definitivamente en 1989, y es nombrado director del centro de capacitación del PLRA y de la Fundación Friedrich Neumann. En 1990 accede al cargo de director del Centro de Estudios Democráticos y acepta ser profesor de la Universidad Nacional de Asunción. Actualmente es rector de la Universidad del Norte (Asunción),

una universidad privada que está adquiriendo un alto prestigio en el país, cargo que desempeña desde 1991. Fue además director de la Biblioteca Municipal de Asunción, a lo que renunció para ser diputado en el año 1993, aunque no se presenta a diputado en el siguiente período legislativo para coordinar sus labores en el partido político en que milita.

Su labor de difusión de la literatura paraguaya ha sido de las más firmes de los últimos años Hasta la fecha ha publicado dieciséis libros y más de cincuenta artículos en revistas estadounidenses y latinoamericanas. Fundó en Estados Unidos la revista *Discurso Literario* en 1983, de la que fue director hasta 1993, en que cedió la dirección a su compatriota Javier Restrepo, con un total de veinte volúmenes publicados, en la que figuran sus artículos sobre Carlos Villagra Marsal, Helio Vera, Hérib Campos Cervera, Ana Iris Chaves de Ferreiro, Ruiz Nestosa, Rodrigo Díaz-Pérez, entre otros. Además, ha sido miembro del consejo editorial de numerosas publicaciones académicas, como la *Revista Iberoamericana*, *Plural*, *Puro cuento* o *Monographic Review*, y ha recibido premios literarios y distinciones diversas de una decena de instituciones universitarias. Publicó en 1976 dos manuales académicos, unos títulos de enseñanza artística: *Nociones de narrativa* y *Nociones de teatro y cine*. En 1977 publica su primer libro de investigación literaria, *El ciclo romántico y modernista en el Paraguay*, cuando formaba parte de la redacción de la revista *Criterio*. Después de publicar en 1982 en la Universidad de Pittsburgh el estudio *La poesía modernista en el Paraguay*, ve la luz al año siguiente su obra maestra crítica: *Roa Bastos, precursor del Post-boom*, publicada por la Editorial Katún de

México. En ella aparece por primera vez la palabra *post-boom* para denominar a la literatura aparecida después del *boom* que según él se caracteriza por la combinación de estilos, hecho que le ha recabado prestigio. En Madrid, en 1986 se publica *De García Márquez al post-boom*, con un artículo suyo sobre Roa Bastos, editado por la editorial Orígenes, y en 1988 Fernando Burgos reúne dos de sus trabajos sobre Roa en la obra colectiva *Las voces del karaí*. Marcos ha sido uno de los más destacados divulgadores de la obra de Augusto Roa Bastos, sobre quien ha organizado congresos en los Estados Unidos. Sin embargo, actualmente se ha apartado de la investigación literaria para dedicarse a asuntos universitarios y políticos.

Ha desarrollado su labor como creador en todos los géneros literarios, sobre todo en poesía. Con veinte años, en 1970, publica su primera obra, *Poemas*, y posteriormente en 1979 *La víspera encendida*, en 1987 *Poemas y canciones*, y en 1990, su último libro, *Selección de textos sobre la libertad*. Realizó un montaje teatral nacionalista en 1973 titulado *López*. En 1987 publicó su única novela, *El invierno de Gunter*, que tuvo bastante éxito y ventas. Tuvo una génesis compleja, pero finalmente obtuvo el premio "El Lector", en reñida pugna con otra novela importante publicada en ese año de 1987, *La niña que perdí en el circo* de Raquel Saguier.

MARTÍ, Reinaldo.

Reinaldo Martí, cuyo verdadero nombres es Reinaldo Martínez, es un autor de amplia trayectoria literaria que publica varias novelas desde la década de los cincuenta, y que, en 1986, se adentra en el campo de la metáfora política con su novela *La noche blanca*. Nacido en Asunción en 1908, su nombre

es el pseudónimo de Reinaldo Martínez. Se inició periodística y literariamente en la revista *Minerva* de los estudiantes del Colegio Nacional durante la década de los años veinte. Es uno de los escritores del llamado exilio interior, y los desenlaces funestos de sus novelas son la muestra de su desesperanza política. Sin embargo, es uno de los más atrevidos en denunciar la situación del país.

En 1951 su cuento **Kuarahy** obtiene un premio en el concurso literario de "Amigos del Arte". Al año siguiente se publica su colección de cuentos *Estampas del terruño*, a la que siguen dos novelas: *Juan Bareiro* (1957) y *Pioneros del oeste* (1978). En general, estas obras tienen un agudo acento social y son pinturas de la vida campesina que reflejan un afán de protesta ante la situación rural. *Pioneros del oeste* destaca porque es la primera novela paraguaya de ambiente chaqueño que no trata el tema de la guerra, sino sucesos que enfrentan a los hombres con el mundo hostil de la región occidental del Paraguay. En 1986 publica la que hasta ahora su última novela, *La noche blanca*.

MARTÍNEZ GAMBA, Carlos.

Es uno de los pocos autores que escribiendo en guaraní se ha adentrado en el campo de la prosa narrativa. Él se considera sobre todo poeta en guaraní. Nace en Villarrica en 1942, aunque se exilia durante la dictadura a la ciudad argentina de Puerto Rico, en el estado de Misiones que linda con el paraguayo de Itapúa. Tiene una abundante producción poética, toda en guaraní, entre la que destaca *Pychaichi* (1970), recopilación en verso de leyendas picarescas populares que giran alrededor del personaje del mismo nombre de la obra -posteriormente utilizado

por Juan Bautista Rivarola Matto en su narración de Karaí Rei-. Estas historias recuerdan la aventura de Ulises, esta vez con un protagonista que se inserta en un eterno retorno a su Paraguay de origen. Martínez Gamba trata de pulir su guaraní, y sus obras son verdaderos ejercicios lingüísticos que tiene como fin también el facilitar el aprendizaje de esta lengua.

En 1972 inaugura la narrativa en guaraní con *Hógape ojevýva rembihasajue, karréta nandi rehevéma*, dentro de la tradición del cuento. Pero su obra en prosa más destacada llega en 1989, cuando se publica *Jagua Ñetû'o*. Se trata de un grupo de narraciones en tono picaresco desenfadado que enlazan y se estructuran conforme a personajes concretos que habitan en el imaginario popular y oral de la comarca del Guairá. Lo que destaca de ellas, sobre todo, es que utiliza el guaraní con un gran sentido literario, algo difícil de conseguir teniendo en cuenta la falta de tradición prosística escrita de la literatura en esta lengua. Es autor de un libro de relatos unificados por un mismo tema titulado *Jagua ñetu'o* (1989).

MENDONÇA DE SPINZI, Lucy.

Lucy Mendonça de Spinzi es una escritora nacida en Asunción en 1932 que ha cultivado con preferencia el teatro y la ficción breve. Aunque nació en la capital paraguaya, en 1932, tuvo una larga experiencia en el exilio cuando a los ocho años su padre se refugió en Formosa (Argentina) porque era un político de la oposición liberal. A los veintiún años, en 1953, volvió a Asunción para casarse con el actor de teatro Ángel María Spinzi, hecho que le permitió aprender con suficiencia las técnicas del género dramático, de cuyas obras destacaba *Los desarraigados*. En 1988 ganó con un ensayo sobre Rafael Barrett

el Premio Internacional de Ensayo de Radio Cáritas y el Instituto Paraguayo para la Integración en América Latina.

Después de una larga etapa de giras de teatro y de viajes de negocios de su esposo, se estableció en Areguá en 1971, la localidad que inmortalizó Gabriel Casaccia, donde reside en la actualidad. En narrativa, se integró en el Taller Cuento Breve y ha publicado en 1987 una obra de veintidós cuentos: *Tierra mansa y otros relatos*.

MERCADO DE VERA, Elly.

Nace en Encarnación (Itapúa) y comienza a escribir crónicas de sucesos en *Esfuerzo* y *Claridad*, dos periódicos de esta localidad. Comienza a publicar obras poéticas, y después de un libro de poemas vivenciales, *Vendimia de sueños*, entra en el campo de la literatura infantil. Es un miembro importante de la Asociación de Literatura Infanto-juvenil del Paraguay. Publicó la obra infantil de Elly Mercado de Vera, concretamente *La rebelión de las manchas y otras aventuras* en 1987, vertiente en la que ha destacado. Sin embargo, en 1991 publica una breve obra basada en la investigación y recopilación folklórica de relatos relacionados con uno de los mitos más arraigados en el Paraguay: el de los tesoros enterrados, en guaraní *plata yvyguy*.

MORALES, Joaquín.

Nace en Asunción en 1955. Pseudónimo con que firma sus obras Lito Pessolani. Publica una novela en 1992 titulada *Historia(s) de Babel*, una sugerente novela experimental que utiliza la dictadura de Stroessner como trasfondo de un argumento que gira alrededor del descubrimiento de nuevas formas de expresión literaria. Es uno de los escritores

paraguayos más jóvenes de la llamada en Paraguay "promoción del 80", de los autores que comenzaron a publicar durante esta década. Lito Pessolani, cuyo nombre es Virgilio, nació en Asunción en 1955, y ha publicado hasta la fecha dos poemarios –*Postales de Bizancio* (1984) y *Poliedro* (1985)– aunque tiene otros inéditos.

MORENO DE GABAGLIO, Luisa.

Autora que introduce la narrativa ecológica en el Paraguay con el libro de cuentos *Ecos de monte y arena* (1992). No es de origen natal paraguayo. Es oriunda del Chaco argentino, de un pueblo próximo a Formosa, donde nació en 1949, porque su familia tuvo que emigrar después de la revolución del 47, debido a que el padre era liberal y la madre febrerista, en aquel tiempo los partidos más reprimidos por la dictadura de Morínigo. Sin embargo, poco tiempo después regresaron a Villa Hayes, donde comienza el Chaco paraguayo, y allí Luisa Moreno pasó su infancia. Muchos temas de sus relatos se inspiran en leyendas orales tradicionales que la autora escuchó cuando era niña, y de la educación recibida de su padre, conocedor de la fauna chaqueña y excelente cazador.

El amor a los animales le llevó a convertirse en veterinaria, profesión que desempeña en la actualidad, aunque se ha dedicado tanto a la creación literaria como a su oficio. Es socia fundadora de la asociación Pronatura en defensa de los animales. Después de contraer matrimonio adquirió una estancia en el interior del Chaco, donde se inspira profundamente para sus creaciones.

Llegó al *Taller Cuento Breve* cuando éste llevaba algunos años funcionando, pero se integró perfectamente y en la

actualidad es una de sus más activas participantes. Tiene varios cuentos publicados en los volúmenes colectivos del taller y algunos de sus relatos han sido premiados en concursos literarios de cuentos breves. Ha publicado también un libro de poesía en 1994, titulado *Canela encendida*, cuyos temas fundamentales son el amor a la vida, la sensibilidad hacia todo lo que rodea al ser humano, y las sensaciones íntimas que experimentan. En 1997 ha publicado su segundo libro de cuentos, titulado *El último pasajero y otros cuentos*.

ODDONE, Pancho.

Pancho Oddone es un veterano periodista argentino nacido en Córdoba en 1938, que vive en Paraguay desde principios de la década de los ochenta, después de haber sido corresponsal de prensa especializado en asuntos políticos en países de América, Europa y Asia. Esta labor profesional es solamente una parte de su actividad, porque ha escrito poesía, ensayo, y ha realizados actividades plásticas. Publica columnas de análisis político, económico, social y cultural en diarios de Asunción, sobre todo en *La Nación*, y ganó uno de los concursos de cuentos *Veuve Cliquot*. Los cuentos y novelas que ha publicado son una investigación sobre la condición humana en circunstancias críticas y delicadas, por lo que el hombre ha de elegir su destino para sobrevivir o ser derrotado por la adversidad. Ha publicado dos novelas hasta 1995: *Week-end* en 1993 y *Guerra privada* en 1994. Después, ha publicado un breve libro de artículos periodísticos con carácter ensayístico titulado *La transición a pedal*, sobre la transición en Paraguay, y un libro de cuentos, *Siete cuentos indecentes*, que alcanzó bastante éxito en el país.

En abril de 2000 ha publicado una novela corta erótico-policíaca titulada *Crónica de la pasión bajo el trópico de Capricornio*, cuyo principal rasgo es el humor. Oddone tiene varias obras terminadas e inéditas: dos novelas, *Manuel* y *La aventura* y dos libros de cuentos, *Destino* y *Cuentos perversos*.

ORTIZ, RUBÉN ALONSO.

Rubén Alonso Ortiz es un autor que se exilió durante el régimen de Stroessner y que vive en Córdoba (Argentina). Es bastante conocido en la región donde habita, habiendo publicado en 1971 un libro titulado *Tres cuentos*, y numerosos relatos en diarios argentinos, revistas estadounidenses, e incluso uno en el diario *Hoy* de Asunción (**Los juegos desconocidos**) en 1983. Su obra narrativa más importante ha sido *Cuentos*, publicada en Rosario (Argentina).

PARDO DE CARUGATI, Dirma.

Nació en 1934 en Asunción y es descendiente de la familia de Emilia Pardo Bazán: su bisabuelo paterno, don Manuel Pardo y Louza, era de Galicia y hermano del conde José Pardo Bazán, el padre de la célebre escritora española. Ha destacado como periodista del desaparecido diario *La Tribuna*, donde escribió entre 1956 y 1976 como comentarista de cine y tenía a cargo la página femenina, cuando el periódico lo dirigía Víctor Carugati, su esposo, y ha ejercido como profesora de inglés del Colegio Internacional durante tres décadas (1962-1992). Incluso actualmente colabora en la revista *Visión*. Desempeña otros cargos como secretaria de la Asociación de la Mujer Española y del Instituto Sanmartiniano del Paraguay, y es miembro de la Agencia Paraguay de Turismo, donde dirige excursiones turísticas.

Su actividad literaria comenzó muy tarde, pero es intensa. Incluso más que como escritora, como organizadora de eventos y participación en las asociaciones de escritores del país. Fue socia fundadora del Club del Libro n° 1 del Paraguay, creado por Ana Iris Chaves en 1968, y actualmente es su presidenta. Pero destaca sobre todo por ser una de las impulsoras de la creación del *Taller Cuento Breve* que dirige Hugo Rodríguez Alcalá, del que actualmente es secretaria. En este Taller ejerce una labor de coordinación y, promueve además actos culturales en colegios, donde destaca por su labor en pro de la difusión de la literatura, tratando de demostrar a los jóvenes la viveza de la literatura con la lectura de un cuento en cada clase y llevando a veces a escritores al encuentro de los alumnos, para evitar que éstos crean que el escritor solamente existe cuando ya ha muerto y su nombre figura en los libros de texto. En 1996 es nombrada miembro de la Academia Paraguaya de la Lengua Española.

Tiene más de veinte cuentos publicados en diversas antologías y suplementos literarios, incluyendo los que aparecen en cuatro de los seis tomos que ha publicado hasta ahora el *Taller Cuento Breve*. Varios de estos cuentos han sido premiados en concursos literarios de Asunción. Ha publicado en 1992 una antología de relatos titulada *La víspera y el día*. En 1995 comienza a preparar su segundo libro de cuentos que se titulará *Ellas por ellas*, donde se unen veinte historias de diversos tipos de mujeres contadas por ellas mismas en forma de monólogo y utilizando medios de expresión distintos como la carta, el testamento, el confesionario de la iglesia, una conversación por teléfono, y la charla de una madre con su

hija, como ejercicio de literario de combinación de diversos estilos de comunicación oral o escrita. En 1998 ha publicado los relatos de *Cuentos de tierra caliente*.

PLA, Josefina.

Es una de las personas que más ha influido en la cultura paraguaya durante este siglo. Ha escrito sobre cualquier tema y ha contribuido al desarrollo cultural del país, con su labor politemática como poeta, dramaturga, narradora, ensayista, ceramista, pintora, crítica de arte y periodista. Nace en 1909, aunque muchos críticos cuestionan esta fecha, y radica en Asunción en 1927, con excepción de algunos períodos de residencia en España, donde ha dedicado su vida exclusivamente al quehacer artístico. Su incursión en todos los géneros le llevó a colaborar en innumerables publicaciones locales y extranjeras. En 1981 fue nombrada "Doctora Honoris Causa" por la Universidad Nacional de Asunción, galardón al que une otros muchos. Por citar unos escasos ejemplos, es "Dama de la Orden de Isabel la Católica" en España desde 1977, fue considerada "Mujer del año" en Paraguay ese mismo año, premio de la Sociedad Internacional de Juristas, organismo de la ONU, en 1991 por su defensa de los derechos humanos, Medalla de Oro de Bellas Artes que otorga el gobierno español en 1995, postulada para el Premio Cervantes en el año 1989 cuando lo obtuvo Augusto Roa Bastos, y ha recibido homenajes de una gran cantidad de instituciones. Por otra parte, también es miembro de varias Academias de la Historia como la de Colombia, la de Puerto Rico, la de Paraguay y la de España.

Sus obras poéticas publicadas son *El precio de los sueños* (1934), su primer libro, *Rapsodia de Eurídice y Orfeo* (1940) *La*

raíz y la aurora (1960), *Rostros en el agua* (1963), *Invención de la muerte* (1964), *Satélites oscuros* (1965), *El polvo enamorado* (1968), *Desnudo día* (1969), *Luz negra* (1975), *Follaje del tiempo* (1981), *Tiempo y tiniebla* (1983), *Cambiar sueños por sombras* (1983), *La nave del olvido* (1985), *Los treinta mil ausentes* (1985) y *La llama y la arena* (1987). Su poesía ha sido muy estudiada, destacando los trabajos que sobre la misma han realizado Hugo Rodríguez Alcalá, Augusto Roa Bastos y Roque Vallejos, quien ha publicado sobre ella un profundo estudio crítico y antología en 1995. Durante 1996 la editorial *El Lector* de Asunción ha venido publicando varios volúmenes de su poesía, sus cuentos y su teatro completos.

Desde su llegada a Paraguay se interesa por la actividad teatral. El mismo año de su llegada estrena su primera obra y figura en la directiva de la Sociedad de Autores local. En 1932 inicia una serie de colaboraciones con Roque Centurión Miranda que dan como resultado siete obras, tres de ellas estrenadas en el Teatro Municipal de Asunción. También ejerce la crítica teatral e intenta organizar un teatro nacional, excepto en el lapso entre 1934 y 1938 en que permaneció en España. En este sentido, ha sido profesora de Historia del Teatro en la Escuela Municipal del Arte Escénico "Roque Centurión Miranda" de Asunción. Las obras publicadas con Roque Centurión Miranda son las siguientes: *Episodios chaqueños* (1932), *Desheredado* (1933), *La hora de Caín* (1938), *Aquí no ha pasado nada* (1941), *Un sobre en blanco* (1941), *María Inmaculada* (1941) y *Pater familias* (1941), esta última inédita aún.

Ha escrito más de treinta obras de teatro de creación personal, pero las estrenadas son *Víctima propiciatoria* (1927),

Porasy (1933), *La humana impaciente* (1938), *Momentos estelares de la mujer* (1949), *La tercera huella dactilar* (1951), *El hombre en la cruz* (1966), *El pretendiente inesperado* (1977), *Las ocho sobre el mar* (1968) y *Fiesta en el río* (1977).

En las artes plásticas ha destacado como pintora y ceramista. Son célebres sus cuadros sobre motivos *payaguá*, combinación de barrocas imágenes en pocos colores con impresión exótica vanguardista. No sólo han alcanzado un gran valor los originales, sino también sus reproducciones. Sus exposiciones han sido múltiples, y fue propietaria y directora del Museo de Cerámica y Bellas Artes "Julián de la Herrería" hasta que en 1989 pasa a ser propiedad española. Ha publicado además libros sobre el barroco hispano-guaraní, el grabado paraguayo y en las misiones, las artesanías paraguayas, el ñandutí, cerámica popular paraguaya, y el templo de Yaguarón, entre otras muchas obras.

Es en sus ensayos críticos donde puede ser más perceptible la polifacética personalidad cultural de Josefina Pla, por su variedad temática: aspectos de la cultura paraguaya, literatura, el castellano y el guaraní en Paraguay, historia (con trabajos como *Los británicos en el Paraguay* o *Hermano negro. La esclavitud en el Paraguay*), y los españoles en la cultura del Paraguay. En su faceta periodística destaca sus labores como columnista en el diario *ABC Color*.

La obra narrativa paraguaya es una mínima porción del trabajo cultural global de Josefina Pla. Ella no escribió un excesivo número de relatos en comparación al tamaño del conjunto su obra, pero tienen una gran importancia en cuanto algunos sirvieron incluso de inspiración al mismo Augusto Roa

Bastos entre otros autores paraguayos. Quizá lo más destacable de la personalidad de Josefina Pla haya sido su osadía para desenvolverse como una mujer que se atrevió a romper los esquemas masculinistas de la sociedad cultural paraguaya. Posiblemente el hecho de no haber nacido en Paraguay le permitió evadir las críticas que incluso hoy en día soportan las mujeres cuando su vida se escapa de las actividades del hogar y de las maternales, y romper el silencio enclaustrador de la mujer paraguaya. En realidad, su incorporación al grupo poético de 1940 llamado *Vy'a raity*, es una translación local del papel de Virginia Woolf, una escritora a quien admira, con respecto al londinense de *Bloomsbury set*, donde, rodeada de hombres como Augusto Roa Bastos, Elvio Romero, etc., fue la única mujer de un núcleo literario al que imprimió un sello personal. Transportó a Paraguay el espíritu de las vanguardias españolas de los veinte. Artísticamente, mientras su pintura refleja ese espíritu de renovación de la vanguardia, su poesía y su prosa, aunque innovadoras temáticamente en el discontinuo y laxo panorama literario paraguayo, se alejan de esas formas y se inscriben en el simbolismo, en la poesía pura y en el relato conversacional realista, aunque intimista y psicológicamente profundo.

El primer libro de relatos que publica la autora es *La mano en la* tierra (1963). Posteriormente, aparecen *El espejo y el canasto* (1981), *La pierna de Severina* (1983), y *La muralla robada* (1989). Sus cuentos completos se recogen por primera vez en 1996. También ha publicado cuentos infantiles, *Maravillas de unas villas*, y la novela *Alguien muere en San Onofre de Cuaramí* (1984), escrita junto a Ángel Pérez Pardella. Josefina Pla

escribió buena parte de sus cuentos en tres etapas discontinuas entre los años 1945 y 1963, aunque en este período no los publicara como libro en conjunto.

Lastimosamente, Josefina Pla ha fallecido mientras se finalizaba este trabajo, el día 12 de enero de 1999.

RAMÍREZ SANTACRUZ, Gilberto.

Gilberto Ramírez Santacruz destaca por ser un poeta testimonial que reivindica en sus versos derechos sociales y humanos del pueblo paraguayo. Nace en 1959 en la pequeña población de Ava'í, por lo que pertenece a la generación más joven de escritores paraguayos. Cuando aún no había cumplido los veinte años tuvo que exiliarse a Argentina, donde fue fundador y director de la revista *Todo Paraguay*, portavoz a principios de los años ochenta de la colectividad paraguaya en el exilio argentino. Es de los pocos escritores paraguayos que ha permanecido en el exterior del Paraguay después de la caída de Alfredo Stroessner en 1989.

Cuando tenía veintiún años publica su primer poemario, *Primeras letras* (1980), al que siguieron *Poemuchachas* (1983), *Golpe de poesía* (1986), *Fuegos y artificios* (1988), *Poemas descartables y otros baladíes* (1990) y *Poemas y canciones de amor y libertad* (1993), obras donde se mezcla el interés por lo colectivo y el sentimiento individual. Se siente poeta por encima de todo, porque para él es la forma más sencilla de adentrarse en las pasiones del hombre y en la denuncia de la opresión, por lo que sus incursiones en narrativa son esporádicas. Hasta 1995 ha publicado una novela, *Esa hierba que nunca muere* (1989) y una colección de cuentos titulada *Relatorios* (1995).

RIQUELME DE BISSO, Susana.

Susana Riquelme de Bisso es una escritora que ha publicado su primera obra narrativa individual en septiembre de 1995, la colección antológica de sus mejores cuentos titulada *Entre la cumbre y el abismo*. Nació en Asunción y es hermana de la escritora Yula Riquelme de Molinas, y, como ésta, miembro del Taller Cuento Breve. En su trayectoria literaria destaca el haber obtenido bastantes premios de concursos cuentísticos. También ha compuesto poemas, factor que ha dejado influencias en su prosa.

RIQUELME DE MOLINAS, Yula.

Nace en Asunción en 1941, donde se diploma en Historia por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional. Se dedica en principio a la publicidad y en 1987 aparecen sus primeros cuentos en *Cuentos cortos*, libro colectivo del *Taller Cuento Breve*. Ha publicado un libro de poemas titulado *Los moradores del vórtice* (1976). Posteriormente han aparecido narraciones suyas en el resto de antologías de dicho taller literario, así como en la de Guido Rodríguez Alcalá y María Elena Villagra, *Narrativa paraguaya (1980-1990)* en 1992, y en la del Centenario de la muerte de Guy de Maupassant publicada en Asunción en 1993. Es frecuente encontrar también cuentos suyos publicados en periódicos y revistas paraguayas. Así, tiene editados de forma dispersa alrededor de ochenta cuentos en total.

Yula Riquelme destaca por ser una de las escritoras más premiadas del Paraguay. En 1987 obtiene el premio del diario *Última Hora* de Asunción por su cuento **La casa también**, y en ese mismo año por **Y me habitaste...** el del "Veuve Cliquot". Otros

premios que ha obtenido en Paraguay han sido el del Quinto Centenario por el cuento **El aura de Simeona**, y el del Club Centenario por **Paso al olvido**, ambos en 1991. También ha obtenido premios de concursos literarios celebrados en Argentina, como el "Borges 1990" por **Teodora y Dorotea**, y el "Punto de Encuentro" en Montevideo en 1991. De la misma forma obtuvo el galardón de poesía "Alfonsina Storni" en Buenos Aires por su obra inédita *A un bohemio cierto*. Es miembro de la Sociedad de Escritores del Paraguay y de la Sociedad de Amigos de la Academia Paraguaya de la Lengua.

En narrativa, hasta 1995, publicó dos libros propios: la novela *Puerta* (1994) y la recopilación de cuentos *Bazar de cuentos* (1995). En 1996 publica su novela *Los gorriones de la siesta*, una aproximación a la vida de una mujer que se mantiene entre la tiranía del esposo, un hombre del régimen de Stroessner, y la libertad. En 1998 ha completado su nuevo libro de cuentos, *De barro somos...*

RIVAROLA MATTO, Juan Bautista.

Juan Bautista Rivarola Matto ha sido uno de los impulsores de la narrativa paraguaya actual como editor y como uno de los autores que más novelas publicó durante la década de los ochenta. Miembro de la llamada "promoción del 50", fue una de las figuras más destacadas del ambiente literario paraguayo de la década de los ochenta. Su labor de difusión cultural y su trabajo de creación le convierte en una de las figurar esenciales de la historia de la narrativa del país.

Nació en 1933 y falleció en 1991, cuando era una de las grandes realidades y esperanzas de futuro de la narrativa paraguaya, al ser uno de sus autores más prolíficos. Como

muchos de su generación, participó activamente en la vida política nacional por lo que se exilió durante más de dos décadas en Buenos Aires. Su residencia en la capital porteña resultaría decisiva para tomar conciencia de la necesidad de impulsar la creación de infraestructuras literarias en su país. Retornó al Paraguay en 1979 y se dedicó al periodismo y al mundo literario. Escribía regularmente en el diario *Hoy*, aunque también colaboró en *ABC Color* y dirigió el semanario *El Pueblo*. En 1980 fundó junto a Álvaro Ayala la editorial NAPA, posiblemente la gran impulsora de la riqueza editorial de los años ochenta, como ya hemos analizado anteriormente.

De carácter bohemio, amante de la literatura y de su país, tenía un carácter despreocupado. Gastaba lo que tenía y vivía sin preocuparse por el futuro económico, preocupándole solamente elevar la literatura de su país. Fue defensor de la existencia y de la calidad de la narrativa paraguaya, lo que llevó a mantener una interesante polémica con Augusto Roa Bastos y Jesús Ruiz Nestosa, a los que abrumó con sus respuestas punzantes. Es autor de dos novelas extensísimas, a diferencia de la mayor parte de novelas paraguayas, no excesivamente largas generalmente.

Por otra parte, ha publicado un artículo literario crítico en *Cuadernos Americanos* de México, titulado "Algunas ideas acerca de la literatura paraguaya", en el que comenta que la novela en Paraguay tiene un primer brote de autoconciencia de una débil burguesía que fracasa en sus primeras experiencias

históricas[816]. Publicó también un ensayo histórico en 1986 titulado *Ensayo sobre los comuneros*.

Su obra teatral incluye dos piezas: *El Niño Santo* y *Vidas y muerte de Chirito Aldama*. Ambas fueron premiadas diez días después de su muerte y publicadas en 1994.

Su novelística se compone de cuatro novelas: *Yvypóra* (1970), *Diagonal de sangre* (1986), *La isla sin mar* (1987) y *El santo de guatambú* (1988). Escribió también la novela corta *San Lamuerte* (1985). Las novelas largas fueron recogidas en un volumen titulado *Bandera sobre las tumbas* (1991), tetralogía histórica del Paraguay independiente.

ROA BASTOS, Augusto.

El autor más reconocido internacionalmente de Paraguay. Entre los galardones que ha obtenido destaca el Premio Cervantes en 1989. Nace en Asunción en 1917. Trabaja en varios diarios, hasta que en 1947 decide emigrar a Buenos Aires. El dictador Morínigo le concede el cargo de Secretario de la Embajada, renunciando al mismo por motivos de salud. Casi toda su vida discurre en el extranjero. Disfrutó posteriormente de una beca de investigación musical en Europa, con el gobierno de Chávez, y posteriormente, Stroessner lo envió en misión a Europa para investigar métodos de propaganda política y cultural. Visitó Asunción con cierta frecuencia, hasta que en 1982 es expulsado del país por el régimen de Stroessner. Compañero generacional de Josefina Pla, Hérib Campos Cervera (hijo) y Hugo Rodríguez Alcalá, comienza componiendo poesía, publicando en 1942 *El ruiseñor de la aurora*. Aunque una de sus

[816]Juan Bautista RIVAROLA MATTO: "Algunas ideas acerca de la literatura paraguaya". En Cuadernos Americanos (enero-febrero 1972).

mejores obras es la colección de cuentos *El trueno entre las hojas* (1953), el reconocimiento le llega con *Hijo de hombre* (1960), una de las novelas más importantes de la narrativa latinoamericana contemporánea. Posteriormente, con *Yo el Supremo* (1974), logra ser uno de los autores más estudiados en universidades de todo el mundo. Su novelística se completa con cuatro novelas publicadas en los noventa: *Vigilia del Almirante* (1992), *El fiscal* (1993), *Contravida* (1995) y *Madama Sui* (1995).

Después de residir en Toulouse desde 1976 hasta 1995, vuelve a Asunción en ese año para instalarse en la capital paraguaya, y en 1996 se publica *Metaforismos*, una colección de sentencias extraídas de sus obras más importantes.

RODRÍGUEZ ALCALÁ, Guido.

Nace en Asunción en 1946 en una familia paraguaya tradicional. Nieto de José Rodríguez Alcalá, el autor de la primera novela larga paraguaya publicada, y de Teresa Lamas, la escritora de *Tradiciones del hogar*, es también sobrino del catedrático Hugo Rodríguez Alcalá. Después de licenciarse en Derecho por la Universidad Católica de Asunción en 1971, continúa sus estudios en varias universidades de los Estados Unidos donde realiza estudios de literatura en la Universidad de Ohio y de doctora en literatura en la Universidad de Nuevo México, y había obtenido una beca Fulbright en 1975 para ello. Al obtener en 1982 la Konrad Adenauer Stiftung prosigue sus estudios en la Universidad de Duisburgo de Alemania. Consiguió también la International Writers Workshop de la Universidad de Iowa en 1987.

Guido Rodríguez Alcalá ha publicado obras en casi todos los géneros literarios. Sin embargo, su actividad periodística le ha hecho célebre en su país, destacando sus colaboraciones en diversos periódicos paraguayos y extranjeros y en televisión, donde suele comentar aspectos de la realidad del país. Inició su trayectoria como creador literario en el género de la poesía, como casi todos los narradores paraguayos actuales. En 1966, con sólo veinte años, publica su primer poemario, *Apacible fuego*, al que siguen otros como *Ciudad sonámbula* (1967), *Viento oscuro* (1969), *Labor cotidiana* (1979) y *Leviatán etcétera* (1980). Su poesía es un acto de afirmación personal en un presente que le es hostil –como otros intelectuales, Rodríguez Alcalá fue encarcelado durante tres meses durante el régimen de Stroessner por su activa militancia en las filas liberales–. Ante todo se siente un creador de la palabra que vaga por un país donde no hay sitio para la rebeldía ni para los poetas que no alaben al poder, reivindicando la independencia del poeta, como comprobamos en los siguientes versos:

Yo soy como la voz
de muchas voces
como el canto de muchos
patria, callada perra
pobre vieja
que se muere de sueño.
Yo, rencoroso Edipo,
insatisfecho, terco,
soy poeta.[817]

[817]Guido RODRÍGUEZ ALCALÁ: "Arte poética VII". Labor cotidiana. Asunción, Ediciones Diálogo, 1979.

Durante los últimos años de la dictadura de Stroessner su literatura se va haciendo más incisiva en la crítica, por lo que decide comenzar a plantear la necesidad de destruir dogmas históricos heredados que sostienen al régimen dictatorial. Sus primeros ensayos analizan el origen de males políticos paraguayos que tienen su raíz en el autoritarismo que caracteriza su historia. En estos términos publica sus trabajos *Ideología autoritaria* (1987), donde indaga en el continuo carácter totalitario de los gobiernos del país desde su independencia, y después de la caída de Stroessner *Testimonio de la represión política en Paraguay 1975-1989* (1990). *Residentas, destinadas y traidores* (1991), libro en el que incluye testimonios reales de personajes de la época de la Guerra de la Triple Alianza. Participó en el volumen colectivo *Humor después del golpe* (1990), y en 1995 edita un libro de recopilación de sus mejores artículos publicados en periódicos locales titulado *Borges y otros ensayos*, una miscelánea de temas de preferencia del autor. También ha dirigido la colección histórica de la editorial RP Ediciones.

Su obra como crítico literario es muy destacada. Además de los artículos de temática variada que recoge en *Borges y otros ensayos*, en 1980 publica "Literatura del Paraguay 1970-1980", un análisis de la literatura de la década de los setenta, *En torno al Ariel de Rodó* en 1990, y en 1992 una antología de autores que titula *Narrativa paraguaya (1980-1990)* en la que comenta la evolución del género durante estos años y realiza una selección de textos representativos de autores que han publicado sus primeras obras en este período. En 1997 publica el ensayo histórico *La justicia penal de Francia*, que causa

conmoción en los sectores más nacionalistas del Paraguay. Destaca sobre todo su labor como director del Suplemento Cultural del diario *ABC Color* durante 1981 y 1982 hasta que problemas políticos le impidieron continuar su labor. Durante su dirección este suplemento alcanzó el mayor esplendor que ha tenido hasta ahora y una gran calidad: se componía de ocho páginas, en comparación con la pobreza actual de sus cuatro páginas, se preocupaba de introducir en el país las últimas corrientes artísticas y de ofrecer a sus lectores artículos que les permitieran abrir su mentalidad hacia el exterior. La temática era variada; eran frecuentes los comentarios críticos, la indagación en la cultura universal, en la historia paraguaya, y las entrevistas a autores nacionales y extranjeros, a diferencia de lo que ocurre en la actualidad. Pero, a pesar de ser uno de los mejores críticos e investigadores de la historia y de la literatura de su país, no desempeña ninguna función docente. El principal motivo se debe a que cuando aceptó ser profesor de literatura hispanoamericana en la Universidad Católica de Asunción, redactó el programa de su curso, y cuando iba a comenzarlo encontró que la Facultad de Filosofía y Letras se lo había cambiado ostensiblemente y se parecía bien poco al que él había elaborado. Por esta razón rechazó el puesto de docente al defender la libertad total de cátedra en su país.

Una de sus ponencias más destacadas fue la que expuso en el congreso sobre cultura y transición en el Paraguay que organizó en 1994 Saúl Sosnowski en la Universidad de Maryland de los Estados Unidos. En él Guido Rodríguez Alcalá desmitificó la idea que se posee sobre el compromiso y el exilio político

de Augusto Roa Bastos. En ella revelaba las buenas relaciones de Roa con Epifanio Méndez Fleitas, líder del Partido Colorado entonces, su trabajo en el Departamento Nacional de Propaganda, la agencia del dictador Morínigo, sus loas al mariscal López, los beneficios que obtuvo del gobierno de Federico Chaves, su oda a Stroessner y a Perón, las continuas visitas de Roa a Asunción, y que el verdadero exilio de Roa sólo comienza en 1982, y no en 1947, año en que obtuvo el cargo de primer secretario de la embajada paraguaya en Buenos Aires. Guido Rodríguez Alcalá conocía a Augusto Roa Bastos[818], pero se manifiesta abiertamente en contra de la mitificación de su personalidad que se ha venido llevando a cabo desde la década de los ochenta.

Ha publicado tres novelas, *Caballero* (1986), *Caballero rey* (1988) y *El rector* (1991). La primera de ellas fue editada por la Editorial Sudamericana de Buenos Aires en 1987, y traducida al portugués para su publicación en Brasil. Su cuentística abarca tres libros, *Cuentos decentes* (1987), *Curuzú cadete. Cuentos de ayer y de hoy* (1990) y *Cuentos* (1993). En 1996 se han publicado en Uruguay sus relatos localizados en la época de la Guerra de la Triple Alianza en una obra titulada *Cuentos de la Guerra del Paraguay*. La profesora francesa Claude Castro dedicó a *Caballero* buena parte de su tesis doctoral, publicada en Asunción con el título de *Historia y ficción:* Caballero *de Guido Rodríguez Alcalá*, en 1997. Rodríguez Alcalá prepara actualmente una nueva novela histórica ambientada en la época de la independencia del Río de la Plata.

---

[818]Se puede comprobar en una fotografía de una reunión de escritores en Asunción celebrada en 1966 en la que figuran Augusto Roa Bastos, Gabriel Casaccia, Mario Vargas Llosa, René Dávalos, Adolfo Ferreiro, Rubén

RODRÍGUEZ ALCALÁ, Hugo.

Es la figura intelectual que más ha difundido la literatura de su país fuera de sus fronteras. Sus trabajos sobre Roa Bastos y sobre la narrativa paraguaya del siglo XX fueron los dos primeros ensayos sobre literatura paraguaya que se publican en España[819]. A éstos hay que añadir los innumerables artículos que ha publicado en revistas estadounidenses como la *Revista Iberoamericana*, *Cuadernos Americanos* o *Hispanic Review*. Hijo de escritores, su padre, José Rodríguez Alcalá fue el primer escritor que publicó una novela en Paraguay en 1905, titulada *Ignacia*, y su madre, Teresa Lamas es autora de un fabuloso cuento titulado **Vengadora** y de una colección de relatos costumbristas que publicó con el nombre de *Tradiciones del hogar*, entre otras obras.

Hugo Rodríguez Alcalá ha combinado en su vida literaria la faceta crítica con la creativa. Ha sido capaz de ejercer la poesía -con una obra de gran calidad- y la narrativa además del ensayo. Estudió Derecho y Ciencias Sociales en la Universidad Nacional de Asunción, materia en la que se doctoró en 1943, y posteriormente en Estados Unidos, en 1953, se doctoró también en Filosofía y Letras por la Universidad de Wisconsin. Su labor investigadora suma una cantidad de más de treinta obras escritas. Su libro *El arte de Juan Rulfo* fue muy apreciado desde su aparición en 1965 y es el único autor que ha publicado una historia de la literatura paraguaya en 1969, que lastimosamente no ha sido actualizada hasta la fecha.

Bareiro Saguier, Roque Vallejos y el propio Guido Rodríguez Alcalá.

[819]Hugo RODRÍGUEZ ALCALÁ: "Dos cuentos de Augusto Roa Bastos" y "La narrativa paraguaya desde comienzos del siglo XX". En *Narrativa hispanoamericana: Güiraldes-Carpentier-Roa Bastos-Rulfo (estudios sobre invención y sentido*). Madrid, Gredos, 1973, pp. 37-81 y 173-211 respectivamente.

En los Estados Unidos crea y dirige el Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de California, en Riverside. En 1961 logra la cátedra de Literatura Española e Hispanoamericana en la Universidad de Washington. Su labor pedagógica durante alrededor de cuarenta años ha sido una muy elogiada. Durante este período de tiempo sus investigaciones se publican continuamente, destacando sus libros *Sugestión e ilusión* (1967), *Narrativa hispanoamericana* (1973) y *Ricardo Güiraldes: apología y detracción* (1986). También fue miembro del Consejo Editorial de varias revistas universitarias de literatura.

Volvió a Paraguay en 1982, después de jubilarse como profesor y donar su biblioteca de diecisiete mil volúmenes a la Universidad de California, hecho del que se considera muy arrepentido, porque fue para él como desprenderse de su historia. Su vuelta al Paraguay le ha provocado solamente caer en el ostracismo y desaparecer como figura intelectual, sumada a la incomprensión generalizada hacia su prestigio como difusor de la literatura paraguaya, aunque destaque su función de presidente de la Academia Paraguaya de la Lengua.

Hugo Rodríguez Alcalá es una personalidad controvertida en su país. Representa a la corriente de defensores de la unidad de la lengua española, y se alinea en las tesis de la necesidad del fortalecimiento del español en Paraguay para poder incorporarse a la globalidad de la cultura hispánica. Ello le ha supuesto algunas discusiones con guaraniólogos a raíz de que Rodríguez Alcalá defendiera la supremacía de la lengua española, por su tradición literaria, sobre el guaraní, al que considera un idioma válido solamente para la conversación

cotidiana, y ratificara el divorcio existente en la cultura paraguaya entre el guaraní hablado y el español escrito[820]. Ello motivó una dura réplica de Bartolomeu Meliá casi insultante para Rodríguez Alcalá, que no respondió para no caer en un debate estéril[821]. Por otro lado, es ferviente admirador de la cultura española: de filósofos como Ortega y Gasset, Julián Marías y Ferrater Mora, de la Generación del 98, sobre todo de Américo Castro, y de poetas a los que conoció personalmente como Jorge Guillén y Juan Ramón Jiménez, y se declara liberal spenceriano, porque para él lo importante en la vida son las libertades cívicas. Su actitud constante de defensa de lo hispánico y de la necesidad de que el Paraguay se aproxime a la cultura hispánica del resto de países hispanoamericanos y de España ha llegado a ser rechazada por algunos defensores del indigenismo y del folklorismo guaraní, quienes lo acusan de tener una actitud literaria de dandismo. Pero, a diferencia de los que tanto le atacan y le sojuzgan, su cultura asombra y abruma, lo que en su país le ha causado aislamiento intelectual por parte de otros escritores, y su universalidad le ha llevado a adoptar la concepción de que su país debe de abrir con rapidez sus fronteras culturales, porque no debe de seguir aislado de la cultural mundial. Por otra parte, a pesar de lo que pueda parecer, es respetuoso con las opiniones contrarias a la suya, lo que choca con la intransigencia que caracteriza algunos aspectos en la realidad y en la literatura paraguaya actual. El hecho de haya sido profesor en Estados Unidos no ha supuesto ningún impulso en la enseñanza de la literatura en su

[820]Hugo RODRÍGUEZ ALCALÁ: "El guaraní y el castellano. El problema lingüístico". En Poetas y prosistas paraguayos. Asunción, Mediterráneo / Don Bosco / Intercontinental, 1988, pp. 295-301.

país, y su preparación contrasta con la de buena parte de sus catedráticos compatriotas.

En 1983, ya en Paraguay, crea el Taller Cuento Breve a petición de personas de la alta sociedad paraguaya, casi todas mujeres, que no habían podido estudiar literatura anteriormente, y que tampoco podían acceder a ella por la falta de buenas bibliotecas en el país. El objetivo era enseñarles a escribir en un castellano lo más perfecto posible, lo que motivaba que el lenguaje y su uso académico se convirtiera en la mayor preocupación del Taller, en el que la creación queda como una más de las actividades que realizan las personas que lo integran. Actividad importante es la lectura de los grandes clásicos de la literatura universal, como Dante, Cervantes, Homero y Borges, como parte de la formación de sus alumnas. Hugo Rodríguez Alcalá consigue la participación de un buen grupo de mujeres, y solamente de un varón, Horacio Sosa Tenaillón. Anteriormente ya hemos trazado la historia de este taller literario, pero cabe decir que, según manifiesta Hugo Rodríguez Alcalá, al principio había autoras que no sabían prácticamente escribir, e incluso cometían faltas de ortografía, y que sin embargo en la actualidad son grandes figuras de la narrativa nacional e incluso han ganado premios literarios. De hecho el Taller Cuento Breve prosigue su actividad bajo su dirección hoy en día, y sus integrantes continúan trabajando la literatura.

En 1989 se hace cargo de la presidencia de la Academia Paraguaya de la Lengua Española y su labor es considerada eficaz, aunque el nombramiento de los miembros sea motivo de

---

[821]Bartolomeu MELIÀ: Elogio de la lengua guaraní. Asunción, Intercontinental, 1989.

polémica. Cuando llegó al cargo, la Academia no tenía local, ni secretaria, ni teléfono, ni libro de actas, ni siquiera historia, y menos aún medios económicos. Después de varios años de su presidencia, la Academia tiene un local propio en la Avenida de España de Asunción, salones alfombrados, mobiliario, biblioteca, está informatizada y lo que es más positivo, tiene sesiones regulares de trabajo. En la actualidad, escribe su autobiografía.

Entrando de lleno en su labor de creador literario, su trabajo poético ha sido muy valorado y apreciado. Juan Ramón Jiménez, con quien tuvo una intensa relación epistolar cuando éste se encontraba en Miami, le expresó lo siguiente en una carta personal, que Rodríguez Alcalá conserva en la actualidad:

> Usted es un poeta y si a usted le satisface que un viejo aspirante a poeta, enamorado de la belleza se lo diga, se lo digo. Tiene usted el latido y el acento y se mueve en la atmósfera de los auténticos poetas[822].

Sus principales y más valiosas obras poéticas son *Estampas de la guerra* (1939), *A la sombra del pórtico* (1942) *La dicha apenas dicha* (1967), *Palabra de los días* (1972) *El canto del aljibe* (1973), *El portón invisible* (1983) y *Terror bajo la luna* (1983). Él cree que el poeta debe de ser artífice de sí mismo, para encontrar lo más profundo en sí mismo y en el mundo que le rodea. Sus versos rescatan los preceptos de la poesía pura, sin desligarse a veces de contenidos sociales o de elementos dramáticos. Su obra narrativa se compone de los siguientes títulos, siempre sujeta a lo testimonial, autobiográfico, y entre lo fantástico y lo real, con predominio de lo segundo:

Relatos de norte y sur (1983), *El ojo del bosque* (1992), *La doma del jaguar* (1995) y *El dragón y la heroína* (1997). En 1999 ha obtenido el Premio Nacional de Literatura de su país.

ROJAS LEÓN, Alfredo.

Nacido en Asunción en 1950, es poeta y narrador. Su producción literaria incluye los poemarios *En los regazos de las olas* (1977), *Angustias* (1981), y *Cantos de mi sangre* (1984). En ese mismo año de 1984 apareció su novela de problemática juvenil y amorosa titulada *Arturo y Beatriz*. Tiene, además, varios poemas publicados en revistas, textos de literatura y antologías poéticas.

RUIZ NESTOSA, Jesús.

Autor nacido en Asunción en 1941. Además de escritor, también es periodista. Escribe en el diario *ABC Color* desde 1976, pero la actividad a la que siente más apego es a la fotografía. Ha realizado numerosas exposiciones en Asunción y en 1992 expuso una muestra retrospectiva de sus fotografías en el Museo Paraguayo de Arte Contemporáneo. Él fue quien realizó la conocida fotografía de Roa Bastos, solo y con su maleta en Clorinda cuando fue expulsado del Paraguay en 1982, que dio la vuelta al mundo. Se licenció en Derecho por la Universidad Católica de Asunción, viajó a Europa y a los Estados Unidos para estudiar periodismo y fotografía. Fue profesor del colegio Cristo Rey, pero debió de dejar la cátedra a causa de una intervención del gobierno de Stroessner en el mismo, que también le hizo perder posteriormente su puesto de catedrático en la Universidad Católica de Asunción. Los cursos que impartía

[822]Palabras recogidas en Ubaldo CENTURIÓN MORÍNIGO: Hugo Rodríguez Alcalá y la vida intelectual del Paraguay. Asunción, Editora Paraguaya, 1993 (2ª edición corregida y actualizada), p.39.

llegaron a molestar al poder porque sus clases se fundamentaban en la polémica. Con ellos pretendía que los alumnos desarrollaran su pensamiento intelectual, lo que contrariaba a la enseñanza oficial de la literatura, siempre mnemotécnica y con tendencia a la vacuidad de ideas. Desde finales de los setenta inició su actividad política más importante en el Partido Liberal Radical Auténtico, integrando una generación, la de los 60, que se manifestaba en contra de la dictadura cuando podía, y que ansiaba por romper la imperante paz del silencio sepulcral impuesta a la intelectualidad del país.

En la literatura es un narrador ante todo: no ha publicado más que obras narrativas, además de sus conocidos artículos periodísticos, aunque es autor de varios textos poéticos, entre ellos *El río* (1978) y *La Cruz del Sur* (1984), que realizó para dos obras musicales del director y compositor Luis Szarán, y *Ciclos* (1985), texto preparado para el montaje fotográfico del mismo nombre con acompañamiento musical también de Luis Szarán, compositor a quien ha preparado algunos textos poéticos para sus composiciones.

Obtuvo el Premio Hispanidad en 1974 por su cuento **Huida**. Sus obras narrativas publicadas son: *Las musarañas* (1973), *El contador de cuentos* (1980), *Los ensayos* (1982) y *Diálogos prohibidos y circulares* (1975). Tiene una novela inédita titulada *Los balcones*, escrita en el último lustro de la década de los ochenta.

SAGUIER, Raquel.

Raquel Saguier (1940) se educa en el ambiente urbano que se refleja en sus novelas. En 1965, teniendo apenas veinticinco años, escribe su primera novela, titulada *Los principios y el*

símbolo, que fue finalista en un concurso de novelas organizado por el diario *La Tribuna* en ese mismo año. Ello revela que su condición de novelista es innata y su tendencia hacia el género parte de su juventud, en una época en que era muy difícil publicar, porque apenas existían editoriales. Su actividad literaria se mantiene en silencio, pero se convierte en socia fundadora de la Sociedad de Escritores del Paraguay, Pen Club. Es una de las primeras integrantes del *Taller Cuento Breve* de Hugo Rodríguez Alcalá, y de otros como el de Osvaldo González Real, y también la primera escritora que lee un cuento en el primero, una carta que le sugiere el profesor Rodríguez Alcalá. Aunque adolece de cierta dificultad de expresión cuando comienza a escribir en el *Taller Cuento Breve*, siempre realiza una interesante actividad y su escritura progresa a medida que pasa el tiempo, porque demuestra gran creatividad, según el testimonio oral de Hugo Rodríguez Alcalá. Así, publica algunos de sus cuentos en los dos primeros volúmenes del Taller Cuento Breve, **El éxodo**, **La carta**, **La carabela** y **El espejo**. También ha escribe otros cuentos que aún permanecen inéditos.

Abandona el Taller Cuento Breve unos años más tarde porque quiere afirmar una literatura exclusivamente personal, y además desea alejarse de los círculos literarios para refugiarse en su intimidad y en un trabajo silencioso como novelista en exclusiva. Raquel Saguier se siente ligada a la novela, y solamente se dedica a este género, no sólo en la práctica sino también estudiando a autores clásicos y contemporáneos.

La aparición de *La niña que perdí en el circo* en 1987 es un acontecimiento notable. Anteriormente, aparece un extracto de la misma en la antología de Elvio Rodríguez Barilari,

Panorama del cuento paraguayo. Hasta 1995, publica otras dos novelas, *La vera historia de Purificación* (1989) y *Esta zanja está ocupada* (1994). También ha escrito una novela que se ha publicado en 1999, titulada *La posta del placer*.

SANABRIA DE ROMERO, Nidia.

Nace en Carapeguá en 1928 y ha participado desde su fundación en el Taller Artístico-Literario de Asunción. Nidia Sanabria de Romero ha aplicado a su tarea docente la lectura de obras a los niños, y de ello ha surgido su vasta obra infanto-juvenil para fomentar la lectura entre los alumnos. Ha escrito muchas obras de teatro, de poesía y de narrativa para este público, que siempre tienen la estructura del cuento tradicional, donde se advierte el didactismo moralizador. Sus colecciones de cuentos infantiles son *Tardecita con alas* (1979) y *Cascada de sueños* (1986) y ha escrito otra obra de cuentos titulada *Tierra en la piel* en 1984, donde aunque los argumentos se localizan en el mundo de los adultos, hay un intento de dirigirse a este mismo público juvenil.

THOMPSON, Roberto.

Roberto Thompson Molinas nace en Asunción en 1928. Escribe durante algunos años relatos de tipo policial que aparecen en revistas y semanarios culturales paraguayos, especialmente en *ABC Color*, diario del que fue secretario general. Se exilió en los Estados Unidos durante la dictadura, viviendo en Arlington, y llegó a ser director de un informativo de la cadena Univisión en Washington. También es autor de otro libro de cuentos titulado *Lacú y otros relatos*, publicado en 1987. En ocasiones ha utilizado el nombre de Tomás de los Santos como pseudónimo al firmar sus obras. Es autor del libro de relatos *Sin testigos*

(1987), el primer acercamiento al subgénero policíaco de la literatura paraguaya.

TRÍAS COLL, Santiago.

Escritor nacido en Barcelona (España) en 1946 y fallecido en 1996 a causa de un cáncer, que se puede presentar como uno de los renovadores de la novela política paraguaya. Hombre de amplia cultura y conocimiento de diversas civilizaciones adquirido en los numerosos viajes que ha realizado, introduce una impronta universal en la narratividad de la novela paraguaya. Fue licenciado en Sociología en Barcelona, donde desarrolló actividades artísticas, en concreto tres exposiciones de pintura durante la década de los setenta. Estudió arquitectura en Lille y desde 1982 residió en Paraguay, donde inició su carrera literaria hasta la fecha de su muerte. Su primera novela, *Los diez caminos* (1989) recibió el premio Julio César Chávez y se convirtió en un *best-seller* por el número de ventas. Desde entonces las novelas de Trías Coll han ocupado siempre los primeros lugares de venta en Paraguay, entre otros motivos porque su temática política interesa a los lectores, ávidos de conocer con libertad los asuntos de su enmarañada situación pública. Su gran éxito comercial fue *Gustavo presidente* (1990), una novela que narra lo que hubiera ocurrido si el golpe de estado del general Rodríguez de 1989 hubiese fracasado. Tuvo cuatro ediciones en menos de un año y llegó a los dos mil ejemplares de tirada desde mayo de 1990 hasta marzo de 1991, una cifra inimaginable para cualquier escritor paraguayo. Después del éxito de ventas y de crítica. publicó una segunda parte con el título de *Gustavo presidente II*. En 1991 continuó publicando nuevas novelas de política-

ficción, *Tacumbú, infierno y gloria* y *Hechizo paraguayo*. También ejerció en Asunción como periodista profesional. Se debe considerarle como escritor paraguayo porque toda su producción es posterior a su llegada al país, y porque sus novelas tienen como epicentro temas y ambientes de la política paraguaya.

VERA, Helio.

Aunque solamente ha publicado un libro de cuentos, *Angola y otros cuentos* (1984), libro al que en una segunda edición de 1992, ha añadido un nuevo relato a los que formaban la primera, **Destinadas**, es uno de los más brillantes de la historia de la narrativa del Paraguay. También es autor de una obra ensayística, *En busca del hueso perdido*, un ensayo etnológico en el que trata de describir los rasgos más característicos del paraguayo. La carencia de un corpus novelístico personal apreciable cuantitativamente también es consecuencia de su labor periodística en la redacción del diario *Noticias*, que durante bastantes años le ha ocupado bastante tiempo, conociendo que en Paraguay el escritor suele vivir del periodismo. Posee un amplio conocimiento de la mentalidad profunda de su país y una capacidad inventiva de ficciones bastante desarrolla.

Nace en 1946 en Villarrica, capital del Departamento del Guairá. Es abogado de profesión, pero ejerce el periodismo desde 1967. Comienza a publicar cuentos en suplementos literarios de la prensa de Asunción. Trabaja hasta 1996, como hemos advertido anteriormente, en la redacción del diario *Noticias*, donde publica columnas con regularidad. Su labor periodística le ha conducido también a dedicarse al libro

político, especialidad en la que ha publicado *La máquina del señor Herbert* (1992), *Pactos políticos* (1993) en colaboración con Julio César Frutos, y el libro de humor titulado *Diccionario contrera*[823] (1994). Además, tiene obras publicadas en conjunto con varios autores, como *Crónicas secretas* (1980) y *Humor después del golpe* (1990), esta última testimonio satírico de la vida política de los inicios de la transición democrática. El relato **Angola** ha sido incluido en la *Antología de la narrativa paraguaya (1980-1990)* realizada por Guido Rodríguez Alcalá y María Elena Villagra, y en la *Breve antología del cuento paraguayo* que publicó el uruguayo Elvio Rodríguez Barilari en 1986. En 1995 publica *Manuel del perfecto plomizo*, una obra donde Vera despliega su gran ingenio y humor.

Angola y otros cuentos es un clásico de la narrativa paraguaya. Obtuvo el premio *El Lector*. Posee otros relatos aún inéditos.

VILLAGRA MARSAL, Carlos.

Ha sido y es en la actualidad una de las figuras más influyentes de la literatura paraguaya actual. A su labor de escritor, hay que añadir la de catedrático de literatura de las universidades paraguayas Nacional y Católica, y la de editor, entre otras como la de director de un taller poético o impulsor de actividades literarias y culturales. En 1997 fue destinado como Embajador de su país en Chile.

Generalmente se le considera en Paraguay como miembro de la llamada "promoción del 50", la posterior a Josefina Pla, Elvio Romero, Óscar Ferreiro, Augusto Roa Bastos, Hérib Campos Cervera y Hugo Rodríguez Alcalá. Los nombres de integrantes de

[823]Contrera es una palabra del argot político paraguayo con la que se designa a los liberales.

esta generación, entendiendo el término en el sentido de Ortega y Gasset, que se caracteriza por la lucha por la libertad en un contexto cerrado social, política y culturalmente, son, entre otros ,además del de Villagra Marsal, los de José Luis Appleyard, María Luisa Artecona de Thompson, Rubén Bareiro Saguier, Rodrigo Díaz-Pérez, Ramiro Domínguez, Gustavo Gatti, José María Gómez Sanjurjo, Luis María Martínez, Ricardo Mazó, Elsa Wiezell y Gonzalo Zubizarreta. Se les puede distinguir en común porque colaboraron en la revista *Alcor* y fueron testigos de la violencia y el odio de la guerra civil del 47 y, en sus obras. Asumen una orientación intimista de la poesía, donde el tono melancólico predomina en el tratamiento de temas relacionados con la evocación de la infancia, el amor y la muerte, y la angustia existencial de no encontrar el paraíso perdido, pero sin asumir presupuestos políticos y socialmente excesivamente comprometidos en sus primeros textos, que sí reflejan los poetas que comienzan a escribir sus obras a partir de mediados de la década de los sesenta. Por otra parte, las creaciones de estos poetas presentan influencias de poetas españoles como Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez y los de la Generación del 27.

Carlos Villagra Marsal nace en Asunción el 30 de octubre de 1932. Es hijo de un jurista y político importante, de cuya biografía destaca el haber sido Ministro de Justicia, Culto e Instrucción Pública del gobierno liberal de José Félix Estigarribia (1937-1940). El ascenso al poder de Morínigo tuvo como consecuencia la represión y el exilio de los opositores. Entre ellos estaba el padre de Carlos Villagra Marsal, quien en 1942 hubo de huir a la República Argentina con su familia.

Allí, Villagra completa su educación primaria, hasta que en 1945 vuelve a Asunción para ingresar en el Colegio Internacional a cursar la Enseñanza Media. Con quince años inicia sus actividades políticas cuando estalla la Revolución del 47, donde sufre la primera de la larga serie de detenciones que ha padecido durante su vida.

Integró la Academia Universitaria que creó el sacerdote español César Alonso de las Heras en 1946 que mantuvo hasta 1960 en el no muy amplio recinto de la Facultad de Filosofía de la Universidad Nacional. En 1950 acaba el Bachillerato en el Colegio Goethe y en al año siguiente ingresa en la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales y en la de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Asunción. De esa época datan sus primeras composiciones éditas: unos poemas que se publican en el Suplemento Cultural del diario *La Tribuna* de Asunción.

En 1954 gana su primer premio literario: el del Concurso poético convocado en honor a Simón Bolívar por la Sociedad Bolivariana del Paraguay, con el poema **Carta a Simón Bolívar**. Comienza a colaborar en la revista *Alcor*. Durante esta época es designado dirigente de la Federación Universitaria del Paraguay, entonces en oposición frontal al régimen *stronista*. Fruto de su militancia activa y de lucha contra la dictadura es la herida de bala que recibe en la cabeza durante el asalto de la policía a la Facultad de Medicina de la Universidad Nacional en 1956. Cuando se recupera de la herida, acaba de nuevo en prisión acusado de haber conspirado contra el régimen, que en ese año había incrementado la violencia en la represión de todo movimiento opositor.

En 1957 obtiene la licenciatura en Derecho y al año siguiente gana por concurso de méritos una beca para estudiar Filología Románica y Análisis de Textos en la Universidad Central de Madrid, donde reside hasta 1960. Durante los años de estancia en la capital de España, publica dos poemas en el número 76 de la revista *Poesía Española*, obtiene el premio del concurso *Guadalupe* por el conjunto de su obra poética, y sus poemas y el cuento titulado **Arribeño del norte** aparecen traducidos a varios idiomas en revistas y antologías de algunos países europeos. Y en 1960 parte a París, donde goza de una beca para estudiar el romanticismo francés en la Universidad Paris IV - Sorbonne. Medio año después, parte a Gran Bretaña a trabajar como obrero agrícola.

Al año siguiente vuelve a Asunción, donde se convierte en profesor de Enseñanza Secundaria durante tres años y medio consecutivos en los Colegios de San José, Internacional y Goethe, en las materias de "Poesía y narrativa en lengua española, teatro y cine". Pero su estancia vuelve a ser conflictiva y en 1963 permanece en prisión durante varios meses por la publicación de un poema elegíaco un año antes en el semanario *Marcha* de Montevideo, dedicado a Juan José Rotela, un guerrillero paraguayo asesinado por el régimen stronista.

Sin embargo, en 1964 obtiene el cargo de funcionario permanente de la Organización de las Naciones Unidas, con sede en la CEPAL, en Santiago de Chile, cargo que le permitió llegar a un lugar donde aumentó su conciencia universalista. Allí permanece durante once años, hasta 1974. Durante los primeros meses de estancia escribe *Mancuello y la perdiz* y la presenta al concurso organizado por el diario *La Tribuna*, donde resulta

ganadora. La primera edición se publica en Asunción al año siguiente, en la Editorial Emasa, donde ha sido reimpresa en doce ocasiones.

Cuando retorna a la capital paraguaya en 1974 para residir definitivamente, publica su primer libro de poemas, *Antología mínima*, y al año siguiente es elegido miembro titular de la dirección del Partido Liberal Radical.

Sus actividades literarias siguen en paralelo a las políticas. En 1975 dirige la Tertulia Literaria Hispanoamericana de Asunción, que se corresponde con la de Madrid, y logra ser profesor de las universidades Nacional y Católica en varias cátedras de literatura, lingüística y culturas guaraní y paraguaya e incluso europea, hasta hoy en día. Durante estos años realiza varios viajes, algunos clandestinos como los de China y Cuba, participa en congresos internacionales y ofrece conferencias en el extranjero.

En 1979, la Editorial Losada de Buenos Aires publica su segundo poemario, *Guarania del desvelado*, en la colección "Poetas de ayer y de hoy". Su actividad al frente de talleres literarios se incrementa en 1982 y como editor funda ese año la colección Alcándara, labor que se completa con la fundación en 1985 de la Editorial Araverá. En este año comienza a dirigir con la autora teatral y periodista Edda de los Ríos el programa cultura de televisión "Café en el nueve", que acaba siendo clausurado meses después por la dictadura. Entre sus traducciones del guaraní al español, destaca la que realizó del poemario *Ita ha'eñoso (Ya no está sola la piedra)* de Miguelángel Meza, junto a Jacobo A. Rauskin, para la colección Alcándara.

En 1987 edita en texto y audiocassette la *Cantata del pueblo y sus banderas torrenciales*, con música del compositor Carlos Noguera, interpretada por los grupos más sobresalientes del Nuevo Cancionero Paraguayo, y en su casa se funda la Sociedad de Escritores del Paraguay, de la que resulta elegido primer presidente para dos años.

Después de la caída de Stroessner en 1989, resulta nombrado miembro del Consejo de Redacción y columnista dominical del diario asunceño *Hoy*, durante dos años. En el último cuatrimestre de este año mantiene la polémica periodística con Augusto Roa Bastos que hemos analizado anteriormente.

En 1990 realiza una antología de poesía paraguaya del siglo XX con Rubén Bareiro Saguier que aparece en Ginebra, y al año siguiente presenta *Papeles de Última Altura*, una selección de sus artículos ensayísticos publicados en el diario *Hoy* y otros textos anteriores, en la Editorial Don Bosco de Asunción. En ese año la Biblioteca de Estudios Paraguayos de la Universidad Católica de Asunción reedita corregida la segunda edición de *Mancuello y la perdiz*.

Su participación en política se completa cuando en 1991 resulta elegido parlamentario en las primeras elecciones que se celebran después de la caída de Stroessner. Uno de sus trabajos más importantes es la ponencia con que consigue la declaración de la Constitución democrática donde se declara el carácter bilingüe y pluricultural de la sociedad paraguaya, así como el de la oficialización del idioma guaraní y la obligatoriedad de la lectura y escritura en el idioma materno. Por otra parte, en 1994 es elegido miembro del Consejo Nacional Asesor de la

Cultura por el ejecutivo paraguayo, siendo coordinador del mismo. Este organismo se encarga de organizar actividades culturales. También dirige desde 1994 el programa televisivo *El proceso*.

En 1995 publica la Editorial Don Bosco su poemario *El júbilo difícil*, que reúne el conjunto de sus trabajos poéticos de 1986 a 1995. La obra queda finalista del Premio Nacional de Literatura de ese año, compitiendo con la vencedora *Madame Sui* de Augusto Roa Bastos en una votación muy reñida. En julio de 1997 parte a Chile a desempeñar las funciones de embajador de su país.

Pero si sus labores de autor y de promotor son importantes para la literatura paraguaya de la segunda mitad del siglo XX, no lo es menos la de editor, convirtiéndose en uno de las personalidades que fomentaron el *boom* editorial paraguayo de los ochenta. Fundó en Asunción con José María Gómez Sanjurjo y Jorge Gómez Rodas, la editorial Alcándara, que en seis años de vida -desde 1982 hasta 1987- llegó a publicar sesenta volúmenes de poesía. Alcándara publica un número de sesenta libros en las peores condiciones de la dictadura. Algunos como los del exiliado Rubén Bareiro Saguier, *A la víbora de la mar* y *Estancias, errancias y querencias*, tuvieron problemas, teniendo en cuenta que la represión del *stronismo* era *ad hominem*, porque no era una dictadura ideológica sino personal. El libro de Bareiro se publicó finalmente y no fue secuestrado porque la Dirección Cultural de la Presidencia controlaba más férreamente la prensa que los libros.

La labor de editor de Carlos Villagra Marsal no se centra exclusivamente en el campo de la poesía. En 1985 fue director

de la editorial Araverá, que subsistió hasta 1987. Entre los veinticinco títulos de temas históricos, sociales y políticos que publica esta editorial, destacan sus cinco obras de cuentos, reunidas en una colección que tenía el mismo objetivo que Alcándara, pero en el campo de la narrativa. Durante su existencia, publicaron por primera vez autores de importancia en la narrativa paraguaya actual como Helio Vera, Roberto Thompson, y otros ya conocidos como Rodrigo Díaz Pérez y Sara Karlik, quienes no habían podido publicar hasta entonces un libro en su país.

Como autor, Carlos Villagra Marsal se da a conocer en los años cincuenta con una poesía juvenil, en la que destaca el objetivismo de tono épico en unos poemas dedicados a Simón Bolívar y a Alón[824]. Es una poesía retórica y exaltadora que contrasta con el tono lírico y personal de *Guarania del desvelado* y *El júbilo difícil*. En estas obras predomina el intimismo y el gusto del "arte por el arte", con un toque parnasiano, basado en la observación y reproducción lírica de las experiencias personales. Los toques que pueden parecer exóticos, como los motivos de fauna y flora local, no lo son tanto porque amplía las limitaciones que supone la inspiración en motivos de su país. Villagra Marsal trata de ajustar sus sensaciones a la metáfora y los versos se llenan de adjetivos que transmiten sensaciones del autor. Sin embargo, su poesía no está exenta de alusiones a los que padecen la injusticia, tanto política como socioeconómica; a los desterrados en el exilio, los campesinos pobres y quienes vagan como sombras por la

[824]Alón es el pseudónimo de José de la Cruz Ayala, escritor romántico paraguayo, nacido en 1863 y muerto prematuramente en 1892.

tierra. Así, el Carlos Villagra Marsal poeta parte de la experiencia personal para comunicarla dentro de la colectiva y aunar su compromiso personal profundo con su país, de la misma forma que su vida ha estado siempre ligada a la literatura.

En narrativa ha publicado, además del cuento **Arribeño del norte**, la novela corta infantil-costumbrista *Mancuello y la perdiz* en 1965. En 1989, la rehizo en una nueva versión que se publicó finalmente en 1991. Esta novela se ha publicado en Ecuador y en España en 1995 y 1996 respectivamente.

VILLAREJO, José Santiago.

Villarejo y Arnaldo Valdovinos son los únicos autores que publicaron relatos localizados en la Guerra del Chaco durante los años del conflicto, y no cultivaron solamente la narración periodística de los episodios del conflicto. En 1934 publica *Ocho hombres*, la primera novela de esta contienda, y el libro de cuentos *Hooohhh lo Saiyoby*, que más o menos significa "Oh las balas". En 1944 reincide en el tema de la guerra en otra novela titulada *Cabeza de invasión*.

Villarejo (1908-1996) nace en Asunción y estudia derecho en Madrid. A principios de la década de los treinta obtiene el premio de la revista porteña *Caras y caretas* con el cuento **Eva y Adán**, un concurso patrocinado por el Ateneo Bartolomé Mitre de Buenos Aires.

Participa en la Guerra del Chaco como oficial de reserva. Acabada la contienda trabajó como periodista en los diarios *La Mañana* y *La Capital* y dirige el semanario *Hoy*. Después de la publicación de *Cabeza de invasión* se aparta del mundo de la literatura, con excepción de esporádicas apariciones como el cuento **El hijo innato de Andrés Monzón**, que se distinguió en un

concurso del diario *La Tribuna*, y aunque continuó escribiendo, se concentró en su labor profesional de abogado y ejerció la magistratura y una cátedra universitaria. Villarejo participa del silencio del exilio interior desde el año cuarenta y hasta que no comienza a vislumbrarse el final de la dictadura de Stroessner no retorna al campo de la literatura.

En 1986, Villarejo sorprende con una nueva novela, cuando se le creía ya historia de la literatura paraguaya: *Eutimio Salinas*.

VYSOKOLAN, Oleg.

Aunque no disponemos de demasiadas fuentes biográficas de este autor, podemos afirmar que es de origen ucraniano, y que su dedicación a la literatura ha sido testimonial y como un hecho aislado. Publica en 1990 su cuento largo *Muerte y resurrección de Antonio Cruz*, para denunciar la lucha en el ámbito rural contra la opresión.

ZARRATEA, Tadeo.

Nacido en 1947 en la localidad de Yuty, se interesó por los problemas campesinos después de graduarse en Derecho en la Universidad de Asunción, y entre los conflictos de las zonas rurales estaba también el del empleo de la lengua guaraní en la conversación cotidiana. En 1976 accede a coordinar la revista *Ñemity*, destinada a escribir en guaraní y a ejercitar la literatura en esta lengua. Posteriormente, el hoy senador Tadeo Zarratea se licencia en idioma guaraní por el Instituto Superior de Lenguas de la Universidad Nacional de Asunción; llega a ser profesor de Fonología en el Instituto de Lingüística y codirector del Departamento de Investigaciones Científicas del Instituto de Lingüística General de Paraguay.

Es el primer autor que ha publicado una novela en guaraní, *Kalaíto Pombero* (1981). Después de la publicación de la novela solamente podemos encontrar publicado dos cuentos breves escritos en guaraní: **Arandu Ka'aty** en 1989 y su participación en el libro *Ka'i rembiasakue* en 1994 junto a Feliciano Acosta, el autor de la mayoría de los relatos incluidos y traducidos al castellano por Natalia Krivoshein de Canese, ambos profesores del Instituto Superior de Lenguas, y, ésta, madre del escritor Jorge Canese. También tiene publicada una farsa para niños titulada *Mita reko mara*, que figura en la antología colectiva *Teatro Breve del Paraguay* publicada como "Libro paraguayo del mes" de NAPA en marzo de 1981.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

ANEXO II.

CRONOLOGÍA DE AUTORES Y OBRAS NARRATIVAS PARAGUAYAS.

NOTA IMPORTANTE: En esta relación provisional se incluyen las obras publicadas en libro y algunas que por circunstancias de edición aparecieron en publicaciones periódicas (sobre todo las anteriores a 1930). La lista puede ser susceptible de ampliación permanente, teniendo en cuenta la dispersión de los datos y la falta de orden de la información existente en Paraguay. Esta relación cronológica fue iniciada al comienzo de la realización de la Tesis Doctoral, y puede presentar lagunas o defectos subsanables, teniendo en cuenta que ha habido que aglutinar muchísima información dispersa y tratar de encontrar obras totalmente desconocidas.

1602 A destacar el carácter narrativo del poema *La Argentina* de Marín Barco de la Centenera.

1612 Ruy Díaz de Guzmán: críticos como Raúl Amaral consideran que en *Historia del descubrimiento, población y conquista del Río de la Plata* aparecen tres relatos de ficción: **La Maldonada**, **Las Amazonas** y **Lucía Miranda**.

1860 Publicación de dos NOVELAS BREVES: Eugenio Bogado: *Prima noche de un padre de familia* y Marcelina Almeida (probablemente de nacionalidad uruguaya): *Por una fortuna una cruz*.

Artículos de Ildefonso Bermejo de *La Aurora*.

1874 Francisco Fernández: *Zaida* (N)

1877 Crisóstomo Centurión: *Viaje nocturno de Gualberto o Recuerdos y reflexiones de ausente* (C). Firmada con el pseudónimo de J.C. Roenicut y Zenitram.

1883 Diógenes Decoud: *Leyenda americana* (Obra en prosa).

1885 José de la Cruz Ayala: *Leyenda guaraní* (C).

1890 Z. Albornoz y Montoya: *Las últimas memorias de un loco; cuentos que parecen mentiras* (C)

1898/1903 Adriano Mateu Aguiar: *Yatebó y otros relatos* (C)

1903 José Rodríguez Alcalá: *Ecos del alma* (C)

Adriano Mateu Aguiar: *Varia; cuentos, tradiciones, leyendas* (C)

1904 Martín de Goycoechea Menéndez: *Guaraníes. Cuentos de los héroes y de las selvas guaraníes. La noche antes* (C)

José Rodríguez Alcalá: *Gérmenes* (C)

1905 José Rodríguez Alcalá: *Ignacia* (N)

1909 Rafael Barrett: *El dolor paraguayo* (Ensayos novelados)

1910 Rafael Barrett: *Lo que son los yerbales* (Ensayos novelados)

Adriano Mateu Aguiar: *Yatebó y otros relatos. Episodios de la guerra de la triple Alianza* (C). Edición definitiva de la publicada en 1983.

Fortunato Toranzos Bardel: *Alma guaraní* (Cuentos escritos durante esta época pero publicados en conjunto en 1960).

1911 Rafael Barrett: *Cuentos breves* (C)

1912 Eloy Fariña Núñez: *Rodopia* (Novela de la que sólo se conoce el título).

1914 Eloy Fariña Núñez: *Las vértebras de Pan* (C)

Juan Stefanich: *Hacia la cumbre* (N)

1918 Federico García: *Trepadora* (novela incompleta).

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

1920 Juan Stefanich: *Aurora* (N)

Ercilia López de Blomberg: *Don Inca* (N)

Ricardo Santos: *El hombre de la selva* (N corta)

Raúl Mendonça (sin determinar fecha de publicación exacta, pero aproximadamente de este año: *Papito tengo hambre y tengo frío* (N corta)

Flor de ausencia (N corta)

Carne de hospital (N corta)

Lirio de amor (N corta)

El misterio de una sombra (N corta)

Viejo gaucho (N corta)

No me olvides (N corta)

Lucio F. Mendonça (sin determinar año exacto, pero de esta época: *Alma de proscripto* (N corta)

Hojas secas (N corta)

Mitaí (N corta)

1922 Natalicio González: *Cuentos y parábolas* (C)

Juan Stefanich: *Horas trágicas; prosas de paz y de dolor* (C)

Rafael Almeida: *Flores de pasión* (N corta).

1923 Eudoro Acosta: *Cuentos nacionales* (C)

Eudoro Acosta: *Corazón de raído* (C)

Milner R. Torres: *Vidas truncas* (N corta).

Cuentos publicados en *La novela paraguaya*: **El loco de la celda n° 13** de Miguel González Medina; **Los cuervos de Icaria** de Carlos Frutos; **Gavilanes y palomas** de David de Valladares; y **El saco nuevo** de Luis Álvarez.

1924 Viriato Díaz-Pérez: relatos de Fernán Días: **Fernán Días en Paradox** y **La muerte de Fernán Días**.

1925 y **1928** Teresa Lamas: *Tradiciones del hogar* (C)

1928 Gabriel Casaccia: *Hombres, mujeres y fantoches* (N)

1930 Narciso R. Colmán: *Kavaju Sakuape* (C)

1934 Arnaldo Valdovinos: *Cruces de Quebracho* (N)[825]

José S. Villarejo: *Ocho hombres* (N)

Vicente Lamas: **El abogado**. Publicado en la revista argentina *Leoplán*.

1935 Julio Correa: Cuentos recogidos con el título de *Sombrero ka'a y cuentos* (publicados en 1969).

1938 Gabriel Casaccia: *El guajhú* (C)

1940 Gabriel Casaccia: *Mario Pareda* (N)

Carlos Zubizarreta: *Acuarelas paraguayas* (C)

Lucio Mendonça: *Alma de proscrito* (N corta)

1942 Concepción Leyes de Chaves: *Tava'í* (N)

1944 Teresa Lamas: *Huerto de odios* (N)

José S. Villarejo: *Hojoooh lo Sayyuvy* (C)

José S. Villarejo: *Cabeza de Invasión* (N)

1947 Gabriel Casaccia: *El pozo* (C)

1948 Anastasio Rolón Medina: *El árbol del embrujo* (N Corta)

1949 Juan F. Bazán: *Del surco guaraní* (N)

1950 Rogelio Barrios: *El cielo fue testigo* (N)

Arnaldo Valdovinos: publica algunos cuentos como **Ramobaí** y **¡Fábricas!** en el libro de ensayos *La incógnita del Paraguay*.

1951 Jaime Bestard: *La ciudad florida* (N).

1952 Gabriel Casaccia: *La Babosa* (N)

Reinaldo Martí: *Estampas del terruño* (C)

José María Rivarola Matto: *Follaje en los ojos* (N)

1953 Augusto Roa Bastos: *El trueno entre las hojas* (C)

Natalicio González: *La raíz errante* (N). Escrita en 1937.

1954 Juan F. Bazán: *Polen al viento* (C)

1955 Teresa Lamas de Rodríguez Alcalá: *La casa y su sombra* (N)

Alfredo Andrés Jacquet: *Voces del alma* (C)

1957 Concepción Leyes de Chaves: *Madame Lynch* (N)

Reinaldo Martínez: *Juan Bareiro* (N)

1958 Carlos Garcete: *La muerte tiene color* (C)

Waldemar Acosta: *Ñandé* (N)

1960 Augusto Roa Bastos: *Hijo de hombre* (N)

Antonio E. González: *Yasigh rendih* (C)

1961 Jorge Ritter: *El pecho y la espalda* (N)

Concepción Leyes de Chaves: *Río lunado, mitos y costumbres del Paraguay* (C).

1963 Josefina Pla: *La mano en la tierra* (C)

1964 Gabriel Casaccia: *La llaga* (N)

1965 José Luis Appleyard: *Imágenes sin tierra* (N)

Carlos Villagra Marsal: *Mancuello y la perdiz* (N)

Mario Halley Mora: *La quema de Judas* (N)

1966 Gabriel Casaccia: *Los exiliados* (N)

Augusto Roa Bastos: *El baldío* (C)

Ana Iris Chaves: *Crónica de una familia* (N)

Carlos Zubizarreta: *Los grillos de la duda* (C)

Mariela de Adler: *La endemoniada: historia de amor, fantasmas y curas* (C)

1967 Augusto Roa Bastos: *Los pies sobre el agua* (C)

---

[825]La crítica paraguaya ha ido considerando como narrativa otra obra de Arnaldo Valdovinos, Bajo las botas de la bestia rubia. No se trata de una obra narrativa de ficción, sino una serie de reflexiones ensayísticas en prosa que

Augusto Roa Bastos: *Madera quemada* (C)

1968 Isidoro Calzada: *Vuelo encadenado* (Novela corta)

Mariela de Adler: *De otro modo; historias en voz baja* (C).

1969 Augusto Roa Bastos: *Moriencia* (C)

Jorge R. Ritter: *La hostia y los jinetes* (N)

1970 Juan Bautista Rivarola Matto: *Yvypóra* (N)

Lincoln Silva: *La rebelión después* (N)

Noemí Ferrari de Nagy: *El mengual* (N)

José R. Zubizarreta Peris: *Cuentos trágicos y frívolos* (C)

1971 José Luis Appleyard: *Los monólogos* (C)

Augusto Roa Bastos: *Cuerpo presente y otros cuentos* (C)

Arturo Nagy: *La princesa de Salerno y otros relatos* (C)

Teresita Torcida de Arriola: *Cuentos de tía Lulú* (C)

Mario Halley Mora: *Cuentos y anticuentos* (C)

1972 Rubén Bareiro Saguier: *Ojo por diente* (C)

Fernando Caballero: *El río del este* (N)

Augusto Casola: *El laberinto* (N)

Carlos Martínez Gamba: *Amombe'uta avá ñe'éme* (C)

Carlos Martínez Gamba: *Hógape ojevýva...* (C)

Noemí Ferrari de Nagy: *Rogelio; cuentos y recuerdos* (C)

Aníbal Zotti: *Siempre vivos* (N)

1973 Jesús Ruiz Nestosa: *Las musarañas* (N)

Ester de Izaguirre: *Yo soy el tiempo* (C)

Carlos Martínez Gamba: *Ikakuaaharepe ojevýva* (C)

José R. Zubizarreta Peris: *Dos historias en el cielo* (N)

1974 Augusto Roa Bastos: *Yo, el Supremo* (N)

Juan F. Bazán: *La imagen invisible de una visita* (C)

Jorge R. Ritter: *La tierra ardía* (N)

---

no tienen nada de ficción.

José María Rivarola Matto: *Mi pariente el cocotero* (C)

Eduardo S. Ammatuna: *La guerra de los genios* (N)

1975 Juan F. Bazán: *El valle de las tormentas* (N)

Gabriel Casaccia: *Los herederos* (N)

Ana Iris Chaves de Ferreiro: *Andresa Escobar* (N)

Teresita Torcida de Arriola: *Y soy, y no* (N)

Lincoln Silva: *General, General* (N)

Aníbal Zotti: *Éramos cinco* (N)

1976 Francisco Bazán: *Cuentos* (C)

José Alberto Bachen: *En mi planeta no se usan joyas* (N)

Mario Halley Mora: *Cuentos y microcuentos* (C)

1978 Rodrigo Díaz Pérez: *Entrevista* (C)

Reinaldo Martí: *Pioneros del oeste* (N)

Eduardo S. Ammatuna: *Nació el vástago diferente* (N)

1979 Augusto Roa Bastos: *Lucha hasta el alba* (C)

Nidia Sanabria de Romero: *Tardecitas con alas* (C)

César Esquivel: *Teko porâve rekávo* (C)

Pedro Moliniers: *Kuimba'e Ñarô* (C)

José R. Zubizarreta Peris: *Los pánicos de héroe* (N)

Tres corazones, tres destinos (N)

1980 Jesús Ruiz Nestosa: *El contador de cuentos* (N)

Alcibiades González Delvalle: *Función patronal* (N)

Osvaldo González Real: *Anticipación y reflexión* (C)

Gerardo Halley Mora: *Fuego bajo la cruz del sur* (N)

Gerardo Halley Mora: *La recompensa* (N)

Juan Maidana: *Mitá rerahahá* (N)

Antonio Escobar C.: *Yvypyte* (C)

Juan Bautista Rivarola Matto: *Karai Réi Oha'â ramo guare tuka'ê kañy* (C)

Santiago Dimas Aranda: *La pesadilla* (N)

Hugo López Martínez: *Imaginación y cautiverio* (N)

1981 Rodrigo Díaz Pérez: *Ruidos y leyendas* (C)

Mario Halley Mora: *Los hombres de Celina* (N)

Josefina Pla: *El espejo y el canasto* (C)

Tadeo Zarratea: *Kalaíto Pombero* (N)

Gabriel Casaccia: *Los Huertas* (N)

Catalo Bogado: *El hijo varón* (N corta)

1982 Jesús Ruiz Nestosa: *Los ensayos* (N)

Francisco Bazán: *La muerte de mi padre* (Narración autobiográfica que incluye poemas y meditaciones filosófico-poéticas, en el tono del diario lírico).

1983 José Luis Appleyard: *La voz que nos hablamos* (C)

Neida Bonnet de Mendonça: *Golpe de luz* (N)

Ana Iris Chaves de Ferreiro: *Fábulas modernas* (C)

Manuel E. B. Argüello: *Más allá de un retrato y otros cuentos* (C)

Josefina Pla: *La pierna de Severina* (C)

Hugo Rodríguez Alcalá: *Relatos del Norte y del Sur* (C)

Lilian Stratta: *La arcadia y el esperado* (C)

Jorge Aymar - Hugo Duarte - Moncho Azuaga: *Rasmudel o el relato de tres relatos* (N)

Mario Halley Mora: *Cuentos y microcuentos* (C)

1984 Augusto Roa Bastos: *El sonámbulo* (Novela Corta)

Augusto Roa Bastos: *Contar un cuento y otros relatos* (C)

Augusto Casola: *La catedral sumergida* (C)

Helio Vera: *Angola y otros cuentos* (C)

Rubén Bareiro Saguier: *El séptimo pétalo del viento* (C)

Santiago Dimas Aranda: *El amor y su sombra* (N)

Ana Iris Chaves de Ferreiro: *Retrato de nuestro amor* (C)

Ovidio Benítez Pereira: *La sangre y el río* (N)

Nidia Sanabria de Romero: *Tierra en la piel* (C)

María Luisa Artecona de Thompson: *Ronda de cuentos* (C)

Cristian González Safstrand: *Andanzas de un comisario de campaña / Sueños y conflictos* (N)

Ángel Pérez Pardella / Josefina Pla: *Alguien muere en San Onofre de Cuarumí* (N)

Alfredo Rojas León: *Arturo y Beatriz* (N)

José Sardi Rezk: *Hermano contra hermano: autocrítica novelada de la revolución del 47* (N)

Mario Halley Mora: *Un poco más acá del más allá y nuevos microcuentos* (C).

1985 Rodrigo Díaz Pérez: *Ingavi y otros cuentos* (C)

Nidia Sanabria de Romero: *La gran velada* (C)

Cristian González Safstrand: *La vida y sus secuencias* (N)

Fátima Silva: *En algún lugar* (C)

José R. Zubizarreta Peris: *La casa grande; historia de una familia* (N)

Carlota Rheineck de Méndez: *Carlota. Leyendo cuentos en la plaza* (C)

Renée Ferrer de Arréllaga: Algunos cuentos figuran en el libro de poesía infantil *Campo y cielo.*

Juan Antonio Martínez: *Relato de una semana que mide 27 leguas* (N)

1986 Renée Ferrer de Arréllaga: *La seca y otros cuentos* (C)

Guido Rodríguez Alcalá: *Caballero* (N)

Elly Mercado de Vera: *La rebelión de las manchas y otras aventuras* (C)

Nidia Sanabria de Romero: *Cascada de sueños* (C)

Neida Bonnet de Mendonça: *Hacia el confín* (C)

Reinaldo Martí: *La noche blanca* (N)

Juan Bautista Rivarola Matto: *San Lamuerte* (N)

Juan Bautista Rivarola Matto: *Diagonal de sangre* (N)

José S. Villarejo: *Eutimio Salinas* (N)

José Antonio Bilbao: *El caminante. Estampas terruñeras.* (C)

Juan Antonio Martínez: *Relato de una semana que mide 27 leguas* (Nov. corta)

José R. Zubizarreta Peris: *Anatomía de un rapto* (N)

José R. Zubizarreta Peris: *Los yetis del Yguazu* (N)

Carlos Garcete: *El collar sobre el río* (C)

Rubén Alonso Ortiz: *Cuentos* (C)

1987 Raquel Saguier: *La niña que perdí en el circo* (N)

Juan Manuel Marcos: *El invierno de Gunter* (N)

Jorge Canese: *¿Así no vale?* (C)

Guido Rodríguez Alcalá: *Cuentos decentes* (C)

José María Gómez Sanjurjo: *El español del almacén* (N)

Mario Halley Mora: *Cuentos, microcuentos y anticuentos* (C)

Sara Karlik: *La oscuridad de afuera* (C)

Sara Karlik: *Entre ánimas y sueños* (C)

Hugo López Martínez: *La historia imperfecta* (N)

Lucy Mendonça de Spinzi: *Tierra mansa y otros cuentos* (C)

Juan Bautista Rivarola Matto: *La isla sin mar* (N)

Roberto Thompson: *Sin testigos* (C)

Carlos Martínez Gamba: *Ta'anga Vera Rendy* (C)

Catalo Bogado: *Los hombres del sur* (C)

Renée Ferrer de Arréllaga: *La mariposa azul y otros cuentos*. (C)

Rafael Nasta: *Hojas sueltas* (C)

Verónica Basetti: *Entre el sexo... y el seso... una mujer* (C)

Osvaldo Jaeggli: *Cuentos de la Guerra del Chaco y de otros tiempos* (C)

1988 Renée Ferrer de Arréllaga: *Los nudos del silencio* (N)

Guido Rodríguez Alcalá: *Caballero rey* (N)

Manuel E.B. Argüello: *Las letras del diablo y otros cuentos* (C)

Neida Bonnet de Mendonça: *De polvo y de viento* (C)

Sara Karlik: *Demasiada historia* (C)

Juan Bautista Rivarola Matto: *El salto de Guatambú* (N)

José Antonio Bilbao: *El espectro del agua* (C)

Tadeo Zarratea: *Arandu Ka'aty* (C)

José R. Zubizarreta Peris: *El secreto de Sodoma* (N)

Raúl Cazal: *El bolero se baila pegadito* (C)

Josefina Pla: *Maravillas de unas villas* (C)

1989 Gilberto Ramírez Santacruz: *Esa hierba que nunca muere* (N)

Raquel Saguier: *La vera historia de Purificación* (N)

Santiago Trías Coll: *Los diez caminos* (N)

Jorge Canese: *Stroessner roto* (C)

Moncho Azuaga: *Arto cultural y otras joglarías* (C)

Margot Ayala de Michelagnoli: *Ramona Quebranto* (N)

Catalo Bogado: *Días de verano* (C)

Catalo Bogado: *Iluminada orilla* (C)

Ana Iris Chaves de Ferreiro: *Crisantemos color naranja* (C)

Rodrigo Díaz-Pérez: *Hace tiempo... mañana* (C)

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Mario Halley Mora: *Los habitantes del abismo* (C)

Mario Halley Mora: *Memoria adentro* (N)

Sara Karlik: *Efectos especiales* (C)

Josefina Pla: *La muralla robada* (C)

Carlos Martínez Gamba: *Jagua ñetu'o* (C)

David Galeano: *Jakavere Ypykue* (C)

Rubén Rolandi: *Kásos, ahai ahendu* (C)

Francisco Gallarini Sienra: *Aventuras intergalácticas* (N)

María Esther Recalde de Báez Allende: *El mundo de los niños* (C)

José R. Zubizarreta Peris: *Rasputín y la revolución rusa* (N)

Cristian González Safstrand: *La pesadilla* (N corta).

1990 Santiago Trías Coll: *Gustavo presidente* (N)

Chiquita Barreto: *Con pena y sin gloria* (C)

Milia Gayoso: *Ronda en las olas* (C)

Guido Rodríguez Alcalá: *Curuzú cadete* (C)

Emiliano González Safstrand: *Memorias de un leguleyo* (N)

Luis Hernáez: *El destino, el barro y la coneja* (N)

Ester de Izaguirre: *Último domicilio conocido* (C)

Lucila Iribas de Moreno: *Verónica lavandera* (Novela corta)

Oleg Vysokalan: *Muerte y resurrección de Antonio Cruz* (Novela corta)

Aníbal Rafael Gamarra: *Un violín en la tormenta y otros cuentos* (C)

1991 Carlos Villagra Marsal: *Mancuello y la perdiz* (2ª edición corregida)

Santiago Trías Coll: *Tacumbú, infierno y gloria* (N)

Santiago Trías Coll: *Hechizo paraguayo* (N)

Moncho Azuaga: *Celda 12* (N)

Milia Gayoso: *Un sueño en la ventana* (C)

Guido Rodríguez Alcalá: *El rector* (N)

Gerardo Grande Matiauda: *Tren Florido Color Café...* (C)

Félix Álvarez Seáis - Montserrat Álvarez: *Doce esbozos humanos y un cuento andino* (C).

Elly Mercado de Vera: *Plata Ivygui. Relatos de tesoros encontrados en el Paraguay* (C).

1992 Augusto Roa Bastos: *Vigilia del Almirante* (N)

Jorge Canese: *Papeles de Lucy-fer* (C)

María Luisa Artecona de Thompson: *Antología de la literatura infanto-juvenil paraguaya* (C)

Margot Ayala de Michelagnoli: *Entre la guerra el olvido* (N)

Hugo Rodríguez Alcalá: *El ojo del bosque: Historias de gente varia / Historias de Soldados* (C)

Gerardo Halley Mora: *El talismán* (N)

Mario Halley Mora: *Amor de invierno* (N)

Mario Halley Mora: *Parece que fue ayer* (C)

Sara Karlik: *Preludio con fuga* (C)

Maybell Lebrón: *Memoria sin tiempo* (C)

Joaquín Morales (Lito Pessolani): *Historia(s) de Babel* (N)

José Agüero Molinas: *El avioncito* (N)

Luisa Moreno de Gabaglio: *Ecos de monte y arena* (C)

Dirma Pardo de Carugati: *La víspera y el día* (C)

Raúl Cazal: *Todo tiene su final* (C)

1993 Augusto Roa Bastos: *El Fiscal* (N)

Renée Ferrer de Arréllaga: *Por el ojo de la cerradura* (C)

José Luis Appleyard: *Desde el tiempo que vivo* (C)

Catalo Bogado: *El amor de la memoria* (C)

Neida Bonnet de Mendonça: *Ora pro nobis* (C)

María Luisa Bosio: *Imágenes* (C)

Mario Halley Mora: *Todos los microcuentos* (C)

Mario Halley Mora: *Manuscrito alucinado (Las mujeres de Manuel)* (N)

Pancho Oddone: *Week-end* (N)

Guido Rodríguez Alcalá: *Cuentos* (C)

Santiago Trías Coll: *Gustavo presidente II* (N)

Hugo López Martínez: *Esta cuadra es mía* (N)

Lucía Scosceria de Cañellas: *Cuentos de Lucía* (C)

Historias de amor (C)

El lapacho (N)

1994 Raquel Saguier: *Esta zanja está ocupada* (N)

Renée Ferrer de Arréllaga: *Desde el encendido corazón del monte* (C)

Feliciano Acosta / Natalia de Canese: *La vida de Ca'í* (C)

Feliciano Acosta / Natalia de Canese / Tadeo Zarratea: *Las aventuras de Ca'í* (C)

Catalo Bogado: *...Por amor y otros cuentos* (C)

Lisandro Cardozo: *Noche de pesca y otros cuentos* (C)

Santiago Dimas Aranda: *Medio siglo de agonía* (N)

Emiliano González Safstrand: *Yo político* (N)

Mario Halley Mora: *Ocho mujeres y los demás* (N)

Luisa Moreno de Gabaglio: *Kapi'yva* (C)

Pancho Oddone: *Guerra privada* (N)

Helio Vera: 2ª edición de *Angola y otros cuentos* (se añade el relato titulado **Destinadas**)

Yula Riquelme de Molinas: *Puerta* (N)

Francisco Gallarini Sienra: *Yo soy legión* (N)

Michael Brunotte: *Una herencia peligrosa* (N)

Lucía Scosceria de Cañellas: *El engaño* (N)

Un hombre solitario (N corta)

Simplemente relatos (C)

Amelia (N)

1995 Augusto Roa Bastos: *Contravida* (N)

Augusto Roa Bastos: *Madama Sui* (N)

Augusto Roa Bastos: **El crack**, en Jorge Valdano, edit.: *Sueños de fútbol*.

Yula Riquelme de Molinas: *Bazar de cuentos* (C)

José Alberto Bachen: *Mi amigo Aarón, el extraterrestre y yo* (N)

Chiquita Barreto: *Con el alma en la piel* (C)

Andrés Colmán Gutiérrez: *El último vuelo del pájaro campana* (N)

Oriol Barboza: *El vestido amarillo y otros cuentos* (C).

Milia Gayoso: *El peldaño gris* (C)

Delfina Acosta: *El viaje* (C)

Juan Carlos Herken: *El mercader de ilusiones* (N)

Susana Riquelme de Bisso: *Entre la cumbre y el abismo* (C)

Gilberto Ramírez Santacruz: *Relatorios* (C)

Hugo Rodríguez Alcalá: *La doma del jaguar* (C)

Jesús Ruiz Nestosa: *Diálogos prohibidos y circulares* (N)

Chiquita Barreto: *Delirios y certezas* (C)

Margot Ayala de Michelagnoli: *Más allá del tiempo* (N)

Francisco Gallarini Sienra: *La clase* (N)

Marguerite du Guerny: *Intriga bajo el Trópico de Capricornio* (N)

Nila López: publica algunos cuentos en *Señales. Una intrahistoria*.

Rodrigo Díaz-Pérez: *Los días amazónicos* (C)

Hugo López Martínez: *Para saber quién soy* (C)

Jorge Canese: *En el país de las mujeres* (Cuentos y artículos)

Marta Meyer de Lando: *Vivencias y otras cosas* (Relatos)

1996 Luis Hernáez: *Donde ladrón no llega* (N)

Feliciano Acosta / Carlos Martínez Gamba (traducción de Natalia de Canese): *Teyâgua remimombe'u (Cuentos populares paraguayos)*.

Milia Gayoso: *Cuentos para tres mariposas* (C).

Rafael Llano Oddone: *La pasión universal* (C)

Carlos Garcete: *El caballo del comisario* (C)

Yula Riquelme: *Los gorriones de la siesta* (N)

Santiago Dimas Aranda: Algunos cuentos en obra *Vida, ficción y cantos*.

Lucía Scosceria de Cañellas: *Para contar en días de lluvia* (C)

1997 Borja Loma: *La Asunción de Narciso Bruma* (N)

Adriana Cardús (nacida en Argentina): *Retrato de familia* (N)

Amanda y Mabel Pedrozo: *Mujeres al teléfono* (C)

Hugo Rodríguez Alcalá: *El dragón y la heroína* (C)

Sara Karlik: *Presentes anteriores* (C)

Carlos Colombino (Esteban Cabañas): *De lo dulce y lo turbio* (N)

Hermes Giménez Espinosa: *El amor que te tengo* (N)

Gino Canese: *El arca de marangatú* (N)

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

León Ior: *Exhumación* (C)

Luisa Moreno de Gabaglio: *El último pasajero y otros cuentos* (C)

Michael Brunotte: *Nos vigilan* (N)

1998 Jorge Canese: *Los halcones rosados* (C)

Margarita Prieto Yegros: *En tiempo de chivatos* (C)

Marcelo Galli Romañach: *Facundo Meza y la guerra del Paraguay* (N)

José Eduardo Alcázar: *El goto (Cuasi, cuasi, Señor de Madureira)* (N)

César González: *Concierto de cuentos* (C)

Francisco Pérez-Maricevich: *Memorias de Pascual Ruiz* (C)

Susana Gertopán: *Barrio Palestina* (C)

María Irma Betzel: *Savia bruta* (N)

Bertha Medina: *Al filo de la eternidad: relatos fantásticos* (C)

Lucía Mendonça: *Cuentos que no se cuentan* (C)

Yula Riquelme de Molinas: *De barro somos* (C)

Nila López: *Madre, hija y espíritu santo* (C)

Lucía Scosceria de Cañellas: *Decisiones...* (C)

Rubén Bareiro Saguier: *Cuentos de las dos orillas* (C)

1999 María Luisa Bosio: *Lo que deja la vida* (C)

Renée Ferrer: *Vagos sin tierra* (N)

Raquel Saguier: *La posta del placer* (N)

Milia Gayoso: *Microcuentos para soñar en colores* (C)

Sara Karlik: *Nocturno para errantes eternos* (N)

Dirma Pardo Carugati: *Cuentos de tierra caliente* (C)

Verónica Balansino: *Escenas* (N)

Lucía Scoscería de Cañellas: *Sobredosis de cuentos* (C)

Diego Marini Calvo: *De naranjos y flores* (N)

Félix Álvarez: *Mburuvichá* (N)

Pancho Oddone: *Destino* (N)

Mario Halley Mora: *Cita en San Roque* (N)

2000 Mabel Pedrozo: *Debajo de la cama* (C)

Nila López: *Tántalo en el trópico* (N)

Maybell Lebrón: *Pancha* (N)

Susana Gertopan: *El nombre prestado* (N)

Yula Riquelme de Molinas: *Las palabras y los días* (C)

Osvaldo González Real: *El mesías que no fue y otros cuentos* (C)

Montserrat Álvarez: *Poema del vampiro* (N)

Félix Álvarez: *Madre Sacramento* (N)

Augusto Casola: *Tierra de nadie – Ninguem* (N)

Pancho Oddone: *Cuentos indecentes* (C)

Helio Vera: *La paciencia de Celestino Leiva* (C)

Roberto Goiriz: *Alrededor de 40 cuentos para insomnes* (C)

Jorge Domingo Rolón L.: *Noche de luna negra y otros cuentos* (C)

2001 Luisa Moreno: *Nardita en su paisaje* (C)

Lucía Scosceria de Cañellas: *T-quiero.com* (C)

Augusto Roa Bastos: **Frente al frente paraguayo – Frente al frente argentino**. En VV.AA.: *Los conjurados del quilombo del Gran Chaco* (N corta)

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

ANEXO III

I PARTE: DOCUMENTOS SOBRE LA EDITORIAL NAPA

CARTA PUBLICADA EN EL DIARIO *ABC COLOR* SOBRE SU FUNDACIÓN.

Como testimonio de importancia nos resulta de utilidad la carta que Juan Bautista Rivarola Matto publica el día 15 de febrero de 1981 en la página 6 del Suplemento cultural de *ABC Color*, con el título de "Una carta de NAPA", recién creada la editorial, que reproducimos en su integridad a continuación. Hemos decidido copiarlo debido al mal estado del original del periódico.

> La invitación de escribir en este suplemento acerca de Ediciones NAPA forma parte del apoyo brindado a la empresa por la totalidad del periodismo. Es algo realmente abrumador, que mucho agradezco pero que comprendo no está motivado por mis méritos personales sino por la esencia misma de lo que estamos haciendo. Tiene este apoyo unánime y entusiasta de la prensa, toda la apariencia de una campaña publicitaria hábilmente orquestada. Sin embargo, hay muy poco de esto. No contábamos con los recursos, las vinculaciones y las influencias necesarias para organizar semejante cosa. Lo único que teníamos era una idea y la firme voluntad de llevarla a la práctica. Al principio, como es natural, la mayoría de las personas con quienes consultamos la consideraron un delirio. Hasta que la Imprenta Cromos, primero, y Álvaro Ayala, después, decidieron apoyar la aventura y compartir los riesgos. La idea prendió y se fue afirmando en la medida en que producíamos hechos. Y prendió con extraordinaria rapidez. Esto demuestra que lo que estamos

haciendo responde a una necesidad del país. El Paraguay tiene real y potencialmente una rica literatura, que se encuentra sumergida por falta de medios y la sociedad paraguaya ha alcanzado ya un grado de desarrollo suficiente para brindarle esos medios. Tal es la explicación del éxito que hasta ahora hemos tenido.

Sin embargo, así como en su momento no nos dejamos vencer por el desaliento, debemos tener mucho cuidado en evitar que la euforia nos haga cometer errores, capaces de hacer que todo se derrumbe como un castillo de naipes. A Ediciones NAPA le falta mucho todavía para consolidarse. Apenas hemos dado los primeros pasos. Los siguientes dependen de todos y cada uno de nosotros, y al decir nosotros estoy hablando de todas las personas que comprenden que se trata de algo realmente importante. Si fracasamos, no será solamente un fracaso personal, sino una frustración para nuestra cultura.

Hay una duda, expresada hasta por Gabriel Casaccia, en la conmovedora carta en la que nos brinda su total apoyo[826]: si existe material suficiente para editar un libro paraguayo por mes sin desmedro de la calidad. Esta duda pone de manifiesto hasta qué punto hacía falta una editorial paraguaya. Tenemos una lista de cuarenta y un títulos y autores de calidad, que, mediante una seria investigación, podría ser triplicada, sin contar que el estímulo que brinda la posibilidad de editar, hará que muchos escritores de talento, conocidos y desconocidos, se empeñen en dar lo mejor de sí mismos.

Por las mismas dificultades y contradicciones en que se desenvuelve, el fenómeno literario en el Paraguay tiene sus singularidades, que deben ser tenidas en cuenta con espíritu amplio y objetivo. Una de ellas es su variedad. Tenemos lo que podría llamarse una literatura de escritores, muy pocos y entre ellos algunos muy buenos. Otra, muy rica, de carácter popular y semipopular, que se expresa preferentemente en guaraní. Hay una literatura de los indios

[826]Apoyo que demostró en la práctica cuando se publicó su novela póstuma *Los Huertas* en esta editorial, poniendo a su disposición la totalidad de su obra y cediendo íntegramente todos sus derechos de autor, como se manifiesta en la carta que Casaccia dirigió al editor desde Buenos Aires, con fecha 27 de octubre de 1980 [La nota es nuestra].

guaraníes y acabamos de descubrir una deliciosa literatura de los nivaklé. Buscando un poco, iremos desenterrando verdaderos tesoros, entre los cuales encontraremos sin duda algunos diamantes sin pulir. Tesoros que enriquecerán espiritualmente a nuestro pueblo, honrarán a nuestra patria y se incorporarán al patrimonio común de la cultura universal.

Las tareas que tiene por delante Ediciones NAPA desbordan las posibilidades de cualquier persona. Lo más difícil fue reunir un equipo moral y sicológicamente homogéneo. Después de sufrir innumerables decepciones, la empresa cuenta ahora con dos pilares: Carlos Benítez Molas, que dirige las ventas y la publicidad, y Elvira Yurrita, a cargo de la administración y de las relaciones públicas. A ellos debe sumarse un grupo pequeño, pero eficiente y entusiasta de vendedores, quienes, dicho sea de paso, encuentran en todas partes apoyo y simpatía.

Resuelto el problema administrativo, es preciso resolver otros, igualmente esenciales. Por ejemplo, ya nos es imposible leer todos los textos que ponen a nuestra consideración, y no tenemos derecho a limitarnos a un examen superficial de los mismos. Toda persona que entregue un manuscrito a Ediciones NAPA debe tener la seguridad de que será tratado con respeto y que el dictamen no dependerá de los gustos personales de nadie. Para esto, estamos organizando un grupo de lectores calificados. Los nombres de sus integrantes serán mantenidos en reserva. No valdrán amistades, influencias, presiones ni discriminaciones. El único valor atendible será la calidad literaria.

Pero, al mismo tiempo, pedimos a los escritores, jóvenes o no tanto, que tengan confianza en nosotros. No importa que sus manuscritos no sean un dechado de perfecciones. Si encontramos una semilla de talento, haremos todo lo posible para que germine, se desarrolle y fructifique.

Ediciones NAPA ya ha desbordado la concepción inicial del "Libro paraguayo del mes". Hay que olvidar eso de "Narrativa Paraguaya", y asociar el nombre a la idea de las napas profundas que debemos hacer aflorar. Ediciones NAPA irá abarcando prudente pero

resueltamente el espectro de nuestra cultura literaria. Ahora estamos preparando una "Antología del Teatro Breve", a cargo de Antonio Pecci, que está reuniendo un magnífico material.

Tenemos el propósito de editar por lo menos un libro en guaraní por año, en versión bilingüe. Esta parte queda a cargo de Tadeo Zarratea y su tribu. La literatura de los nivaklé, que estamos seguros será una revelación, será seleccionada del abundantísimo material recopilado y traducido por Miguel Chase Sardi.

No podemos dar la espalda a la poesía con el pretexto de que los libros de poesía no se venden. Existía también el prejuicio de que los libros de autores paraguayos no se venden. ¿Cómo se van a vender si no se los conoce? Así que pronto aparecerá una nueva colección, NAPA - POESÍA.

Algunos amigos nos reprochan editar libros con avisos[827]. Ya se ha hablado suficientemente del asunto y en vez de discutir seguimos editando libros, si Dios es servido. Sin embargo, es importante reiterar que mediante los avisos publicitarios podemos lanzar ediciones cuidadas a un precio asequible. El "Libro paraguayo del mes" ha ido mejorando, pero todavía tiene defectos. Pretendemos que sean (sic) expresión del nivel alcanzado no solamente por nuestra literatura, sino también por nuestra plástica y nuestra industria editorial. En adelante, la diagramación de nuestras ediciones y la elección de los artistas que deberán ilustrarlas queda bajo la absoluta responsabilidad de Carlos Colombino.

Estamos empezando a trabajar en serio para la distribución en el exterior. No es fácil, pero se debe perseverar. En unos meses más, mediante esfuerzos sistemáticos, empezaremos a ver resultados positivos.

En fin, si somos un gran pueblo, como continuamente proclamamos, debemos proponernos grandes objetivos. Ediciones NAPA tiene confianza en nuestro país y en la calidad de nuestra literatura. Sobre estas bases, tendrá que llegar a ser una empresa de prestigio continental y mundial. A los escépticos hay que recordarles

[827] Anuncios publicitarios en el castellano paraguayo [La nota es nuestra].

que la "Revista del Instituto Paraguayo", en condiciones más difíciles, hace ochenta años, fue una de las más importantes de América.

La lucha por la cultura en el Paraguay tiene cuatrocientos años. Nunca faltaron hombres dispuestos a servirla con la convicción de trabajar por la grandeza y dignidad de la patria. Si todos ponemos el hombro, si perseveramos, si remamos en la galera de NAPA, como dijo Pepa Kostianovsky, éste será uno de los emprendimientos más fecundos de nuestra historia cultural.

Un gran abrazo y manos a la obra que, como decía Goethe, "la inspiración nunca llega a los hombres irresolutos".

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

OBRAS PUBLICADAS EN LA COLECCIÓN "LIBRO PARAGUAYO DEL MES" DE LA EDITORIAL NAPA

- Juan Bautista Rivarola Matto: *De cuando Caraí Rey jugó a las escondidas* (n° 0, julio 1980).
- Jesús Ruiz Nestosa: *El contador de cuentos* (n° 1, septiembre de 1980).
- Osvaldo González Real: *Anticipación y reflexión* (n° 2, octubre de 1980).
- Alcibiades González Delvalle: *Función patronal* (n° 3, noviembre de 1980).
- Gabriel Casaccia: *La llaga* (n° 4, diciembre de 1980).
- Josefina Pla: *El espejo y el canasto* (n° 5, febrero de 1981).
- VV.AA.: *Teatro breve del Paraguay* (n° 6, marzo de 1981).
- Mario Halley Mora: *Los hombres de Celina* (n° 7, abril de 1981).
- Coronel Arturo Bray: *Armas y letras. Tomo I* (n° 8, mayo de 1981).
- José Luis Appleyard: *Tomado de la mano* (n° 9, junio de 1981).
- Coronel Arturo Bray: *Armas y letras. Tomo II* (n° 10, julio de 1981).
- Miguel Chasi Sardi: *Pequeño decamerón nivaklé* (n° 11, agosto de 1981).
- Coronel Arturo Bray: *Armas y letras. Tomo III* (n° 12, septiembre de 1981).
- Tadeo Zarratea: *Kalaíto Pombero* (n° 13, octubre de 1981).
- Gabriel Casaccia: *Los Huertas* (n° 14, noviembre-diciembre de 1981).
- Juan E. O'Leary: *Prosa polémica* (n° 15, enero de 1982).
- Natalicio González: *Vida y pasión de una ideología* (n° 16, febrero de 1982).
- Jesús Ruiz Nestosa: *Los ensayos* (n° 17, marzo de 1982).
- Gabriel Casaccia: *Cartas a mi hermano* (n° 18, abril de 1982).
- José de la Cruz Ayala (Alón): *Desde el infierno* (n° 19, mayo de 1982).
- Juan Bautista Rivarola Matto: *Yvypóra* (n° 20, junio de 1982).
- Gustavo Sosa Escalada: *El buque fantasma* (n° 21, julio de 1982).

- Amancio Pampliega: *Fusil al hombro* (n° 22, agosto de 1982).

- José María Rivarola Matto: *Tres obras y una promesa* (n° 23, marzo de 1983).

- Arturo Alsina: *Paraguayos de otros tiempos* (n° 24, abril de 1983).

- Ana Iris Chaves de Ferreiro: *Fábulas modernas* (n° 25, mayo de 1983).

- Hugo Rodríguez Alcalá: *Relatos de norte y sur* (n° 26, junio de 1983).

- Juan Bautista Rivarola Matto: *Diagonal de sangre* (n° 27, julio de 1986).

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES