

Catástrofe e redenção em “De aquel viejo dolor”, de Teresa Lamas

Catastrophe and redemption in “De aquel viejo dolor”, by Teresa Lamas

Ignacio Roldán Martínez

Universidad Internacional de la Rioja, UNIR
ignacio.roldan@unir.net

Palavras-chave: Teresa Lamas, literatura paraguaia, catástrofe, redenção, espaço idealizado, memória.

Keywords: Teresa Lamas, Paraguayan literature, catastrophe, redemption, idealized space, memory.

Teresa Lamas Carísimo de Rodríguez-Alcalá, narradora paraguaya, nace en 1877 y muere en 1976. Sus obras son colecciones de relatos breves: *Tradiciones del hogar* (1921), cuya segunda serie publica en 1928, y *La casa y su sombra* (1955). Tanto esta obra como las dos ediciones de *Tradiciones del hogar* son colecciones de relatos cortos en los que varios críticos han querido ver la influencia de *Tradiciones peruanas*, de Ricardo Palma. Josefina Plá apenas la menciona como “esposa del escritor José Rodríguez Alcalá” (1976, p. 32), lo cual es curioso en un estudio que habla sobre la obra y aporte de las mujeres en la literatura paraguaya, y la ve, como a Serviliana Guanes, como consecuencia de la generación del 900.

La casa y su sombra contiene el relato “De aquel viejo dolor”, cuya interpretación se puede hacer de acuerdo con un esquema de catástrofe y redención que afecta al yo femenino y, por extensión, a la familia y a la Patria. Si la catástrofe supone aquí la ruptura de la relación armónica entre la intimidad y el espacio que la acoge, la posibilidad de redención radica, precisamente, en su recuperación.

Esta búsqueda de armonía en un contexto histórico determinado (la Guerra del Paraguay o de la Triple Alianza: 1864-1870) explica que el espacio del relato de Teresa Lamas presente rasgos de idealización semejantes a los que aparecen en obras paraguayas – especialmente poéticas, y más tarde narrativas –, posteriores a la contienda. Por ejemplo, en las de la poesía de la consolación (la de Victorino Abente, Vicente López y Enrique Parodi), pero también en algún poema de Alejandro Guanes, o en “La mujer paraguaya” de Ignacio A. Pane y el *Canto secular* de Eloy Fariña Núñez. En cuanto a la narrativa, las obras más significativas son la temprana *Viaje nocturno*, de Juan Crisóstomo Centurión, las de Concepción Leyes de Chaves y Teresa Lamas, y *La raíz errante* de Natalicio Talavera (Roldán, 2009).

La hipótesis que planteamos es que los motivos espaciales (la configuración del espacio) están al servicio de un proceso de catástrofe-redención que se desarrolla en un tiempo concreto, y que acontece en el interior del yo y en la nación. Para ello, considero el espacio como extensión finita configurada por una mirada teñida de temporalidad. Esta configuración surge de visualizar distintos elementos relacionados entre sí de acuerdo con un sentido.

Desde la loma

Un grupo de mujeres, niños y ancianos se ve obligado a abandonar la casona familiar y emprender ‘la residenta’, fenómeno que da nombre a la obligación de las familias paraguayas de seguir al ejército que se retiraba ante el avance de las tropas argentinas, brasileñas y uruguayas durante la Guerra del Paraguay (1864-1870). Este auténtico éxodo se identifica en la memoria de la sociedad paraguaya con el hambre, el dolor y la muerte durante agotadoras jornadas a pie. Antes de la partida, la joven Nicasia recoge por última vez una rosa y, en vez de colocarla en sus cabellos, la guarda junto a su corazón. Tiempo después, acabada la contienda, los sobrevivientes regresan y encuentran derruido el caserón familiar y desaparecido el jardín. Tan solo queda un naranjal, que les va a brindar refugio y alimento. Poco a poco empieza la reconstrucción. Cuando se vuelven a alzar los muros y renace el jardín, Nicasia ve pasar a un joven a caballo. Se enamora de él y, por vez primera desde el éxodo obligado, coloca sobre su cabellera las rosas del jardín.

La historia que acabamos de resumir no sigue en el relato un orden cronológico. De hecho, comienza con el retorno: “...Volvían de la residenta”. Los puntos suspensivos sugieren la elipsis de unos hechos – los del éxodo obligado – cuyo eco resuena aún, y anuncian la que va a ser una constante: la referencia al pasado. En esta primera escena, se justifica por las evocaciones que provoca contemplar desde la altura de la loma el paisaje nativo, tras dos años de ausencia. Estos han sido de dolor y muerte a través de un espacio desolado que un poco más adelante se califica como “desierto”; es lógico, por tanto, que por contraposición a este el espacio original que se ha conservado en el recuerdo se presente como sublimado.

Una mañana, dos años antes, llegárale la orden de marchar. Las evocaciones de aquel día se agolpaban ahora tumultuosamente en su memoria, al divisar desde la loma el paisaje nativo tan lleno de los recuerdos de su infancia. Hubieran querido llorar, llorar dulcemente, a la vista del valle amado, pero dos años de sufrimiento constante habían extinguido las fuentes de sus lágrimas.

Es significativo que el comienzo de la acción se sitúe en una altura, la cima de la loma, desde la que contemplar ese paisaje de la infancia y de la primera mocedad. En esta contemplación, el espacio evocado se va a superponer sobre el que los ojos ven. La evocación se dirige a la casa el día de la partida, la cual “parecía participar, con una expresión humanizada, de la congoja que entre sus muros estrujaba los corazones”. Esta relación armónica y dialogante entre quien habita y el espacio circundante se aprecia con más intensidad en la evocación del jardín:

-¡Mi jardín! – clamaba una de las mozas -. ¡Mi jardín!

Bajo el sereno azul de la mañana vibrante de sol, las rosas y los claveles parecían empalidecer en la angustia que, como un soplo letal, les infundía el desconsuelo de la joven. Esta había removido con sus manos blancas y delicadas toda esa tierra, plantando y trasplantando; y había visto brotar y crecer cada una de sus plantas; y una rosa amanecida en un alba lejana y fresca de rocío fuera en la cascada de su ondulante cabellera el primer adorno de su naciente y soñadora coquetería. La dolorida doncella corrió a su rosal predilecto, cogió la última rosa, aspiró profundamente su perfume, y cuando como todas las mañanas, iba a empurpurar con ella la negra mata de sus cabellos, díjose a sí misma:

-No, ésta ha de ir sobre el corazón...

Y allí se la puso, como para sentir la caricia de su jardín entre las palpitaciones tormentosas de su duelo.

La privación de este espacio supuso la catástrofe: una catástrofe que no consiste sólo en un desplazamiento hacia un lugar menos acogedor, sino en la ruptura de un vínculo tan íntimo como el que se da cuando un motivo espacial que significa la totalidad del espacio familiar acaricia el corazón. La misma casona participó en su momento del dolor de la despedida y después de la ruptura del vínculo. No es de extrañar, por tanto, su desmoronamiento:

Ahí quedaba la casona.

Ahí quedaba, sí, pero en vano la buscaban sus miradas porque ella no aparecía, como apareciera antaño, toda blanca, al otearla desde la loma. [...]. Los muros familiares no asomaban al reclamo ansioso de los ojos.

Bajaron la loma, y con punzante dolor tomaron el sendero por donde otrora tantas veces fueran y vinieran en el lujoso carretón de los largos viajes entre la ciudad y la estancia. Y llegaron. El solar de la casona era ése, pero la casona no existía. Los gruesos muros de adobe habíanse desplomado corroídos por las lluvias tenaces, y eran un aplastado montón de escombros envueltos en yuyos. Nada quedaba de la antigua construcción.

En este espacio en el que la memoria familiar se ha derrumbado, solo alienta el naranjal:

El único vestigio que allí subsistía del ambiente doméstico era el viejo naranjal, bajo cuya fronda jugaran varias generaciones de la familia. Y el naranjal los acogió, en la tristeza de aquella devastación, con el amparo de sus combas y el regalo de sus frutos. Allí se instalaron las mujeres y los niños. Allí empezaron a vivir, a la sombra de recuerdos y esperanzas, con el rico tesoro de ciencia que dos años de rudo vagar les diera en copiosa experiencia de sufrimiento, fortaleza y conformidad.

Es curioso: la protagonista ha evocado su jardín, pero la narradora otorga el papel protagónico al naranjal. Y es que si el jardín es una prolongación de la casa en la naturaleza domesticada, no tiene sentido ahora su existencia. Lo que urge es el sustento y la reconstrucción, pues esta permitirá que el espacio arrebatado por la guerra sea restituido y, en consecuencia, que la protagonista se reencontre con esa mocedad respecto a la cual se vio obligada a hacer un paréntesis doloroso. Por eso,

Las manos que antes removieran el jardín desaparecido cultivando rosales y jazmineros, reanudaron la faena, pero no ya para formar con alegría floridos canteros, sino para producir con pena el parco sustento. Durante el día, las mozas trabajaban en la capuera. Durante largas horas de la noche, hilaban y tejían. Su primer día de fiesta, en aquella pobreza y soledad, fue ese en que pudieron reemplazar los harapos de la residenta por las humildes ropas de su propia industria.

Del naranjo a la capuera y al hilado y tejido nocturnos. La primera fiesta va a ser aquella que celebra haber dejado atrás los harapos de la residenta, escenificando así el camino seguro de la redención.

Conviene detenerse en el fragmento que sigue, y que describe a modo de sumario los hechos que dan cuenta de “la reconstrucción de todo lo derruido por la tormenta de la guerra”:

Alzáronse nuevamente, poco a poco, los muros de la casa. Renació el jardín. Pobláronse los corrales. En el campo, donde no quedara ni una res del antes opulento rodeo, volvieron a mugir las vacas, y a balar los terneros, y a galopar la primera tropilla...

Como escondido junto a los muros de la casa que se alzan de nuevo, entre los corrales, entre las reses del campo, renace el jardín. Es este espacio femenino por excelencia el que, desde mi punto de vista, expresa la redención más allá de la mera supervivencia. No solo porque el jardín se encuentra en relación directa con el corazón de la joven, como muestra a las claras el hecho de haber colocado la rosa sobre su corazón antes de la partida, sino porque la redención (al menos la cristiana), implica la asunción de un estado mejor que el anterior.

Detengámonos en la escena. Un jinete pasa por el camino, delante de la casa. La voz narrativa dice:

Cuando su figura se borró totalmente en la lejanía, Nicasia sintió que el jinete dejaba encendida en su corazón una milagrosa lumbre de ensueño, tal como un rayo de sol enciende arboles en el crepúsculo matutino.

La figura del joven deja encendida esa milagrosa lumbre de ensueño en un corazón que parecía dormido, reducido al sustento y casi muerto. Y es precisamente en este momento cuando reaparecen las rosas: “otra vez, a partir de esa tarde, las rosas del renacido jardín volvieron a empurpurar su negra cabellera olvidada de esta gala”.

Es significativo que la narración sea, ahora, restituida a la voz de la protagonista de la historia, Nicasia:

La vieja tía que me hacía este relato, concluyó así:
-«Volví a encontrar en mi alma la juventud perdida en los largos y eternamente anochecidos caminos de la residenta. Soñé nuevamente. La vida se coloreó de esperanza para mí. Y aquel primer doncel que pasó junto a la casona, despertando mi dormido corazón, hizo florecer junto a mis rosas los dulces azahares de mi idilio».

El corazón ha despertado, como retornando de un éxodo que no había terminado con el regreso al valle amado. Es ahora, cuando el espacio idealizado en la memoria ha renacido con sus muros y su jardín y su sustento, cuando concluye definitivamente el destierro al que dio lugar la catástrofe de la guerra, el deambular por desiertos sin fin y eternamente anochecidos, y el habitar el valle nativo desolado. Es ahora cuando el corazón descubre en sí las mociones propias de la mocedad interrumpida: el ensueño, la esperanza, el idilio representado por los dulces azahares. Es ahora cuando acontece esa novedad de la que hablábamos, y que confiere a las protagonistas un estado mejor que el anterior: ya no solo las rosas adornan el corazón, sino los azahares.

Los espacios de la memoria

La inesperada aparición del estilo directo, el de la voz de Nicasia, es importante. Nicasia es testigo de los hechos, da fe de ellos; pero, además, es la que los guarda en la memoria y los transmite a la narradora. Esta, hasta este momento, nos ha hecho partícipes de ellos en estilo indirecto.

Al no contar con ningún elemento que nos haga pensar que el orden en que se presentan los acontecimientos es responsabilidad de Nicasia, hemos de adjudicárselo a la narradora. Sin embargo, podemos afirmar que una disposición tan dada a las analepsis concuerda con el sentido que Nicasia, con sus contadas palabras, ha otorgado a la recuperación de su jardín.

La voz de la protagonista nos induce también a calificar de histórico el relato. Pero, en su condición de tal, no recupera el pasado a través de discursos de la historia (Vidal-Barría, 2017, pp. 226 ss.), sino por medio de un testigo presencial, Nicasia. No hay una ficcionalización del discurso de la historia, sino una ficcionalización de la memoria personal. Lo que Nicasia ha narrado y la narradora vuelto a narrar no son tanto los hechos como la repercusión en su interioridad. Por eso es un relato veraz: su voz, transcrita en estilo directo, nos dice que no solo ha sido testigo y protagonista de los hechos, sino que ella es la única que puede dar cuenta de su trayectoria vital. Amado Alonso, en *Ensayo sobre la novela histórica. El modernismo en “La gloria de don Ramiro”*, recordaba que la Historia explica sucesos, mientras que la poesía los vive (en Vidal-Barría, pp. 229). Es esta vivencia la que nos transmite Nicasia. Sin su intervención final, esta interpretación no sería posible.

Gracias a que son sus palabras las que cierran el relato, sabemos que lo que la voz narrativa nos ha entregado previamente es el contenido de la memoria de quien vivió los hechos. También, que la descripción primera e idealizada del espacio original evocado es a su vez una evocación de la propia Nicasia, que la ha transmitido a la narradora después de tantos años; y que la narración de esta puede interpretarse, así, como evocación de una evocación que evoca.

En este juego de palabras anida la posibilidad de redención, y la narradora la sitúa, precisamente, en el principio del relato, en la evocación del valle amado desde la loma. Queda así justificado el cambio en el orden temporal y la primera de las analepsis. Y es que la memoria invita a restituir el paisaje nativo y armónico, que con el naranjal puede otorgar sustento y con el jardín esplendor.

La memoria es la que contempla: desde la loma del retorno, el espacio el día de la partida; mediante el discurso de la narradora, el espacio que renace, gracias a que al amparo del naranjal han empezado a vivir “a la sombra de recuerdos y esperanzas”; mediante la voz de Nicasia, la rosa y los azahares contenidos en la memoria ya anciana de quien fue protagonista de los hechos. Si el destierro fue un exilio, su experiencia idealizó los espacios que habían sido propios, refugiados durante el peregrinaje en la memoria como un reclamo para el retorno. Perretta describe esta experiencia, a propósito de *Los que se fueron* de Concha Castroviejo:

El exilio, en cuanto implica una salida forzosa del país, lleva en sí la idea del retorno y la imagen de la patria como contrapartida del país de acogida está siempre presente en la mente de los exiliados. La mayoría de las veces se trata de una imagen idealizada que con el tiempo transforma los paisajes y los recuerdos haciéndolos cada día más amables. (2017, p. 275)

Desde la loma, la memoria contempla también este espacio del destierro. Y como ha ocurrido más allá de la frontera del valle y más allá de la memoria familiar, podemos inscribir el relato en la literatura de la contraposición civilización-barbarie, más presente en el Paraguay de lo que se ha creído. Así, en una obra anterior (Roldán, 2009) llamamos la atención sobre el hecho de que por las mismas fechas se publica *La raíz errante*, de Natalicio Talavera, quien describe la selva del Alto Paraná como el espacio de la barbarie, frente al espacio familiar e idealizado de Villarrica. En este caso, sin embargo, no eran fuerzas extranjeras las que expulsaban al protagonista de su paisaje nativo, sino las fuerzas liberales que gobernaban en la capital. Entonces recordamos que quien primero trasladó el conflicto civilización-barbarie a las letras paraguayas fue Juan Andrés Gelly, en *El Paraguay. Lo que fue, lo que es y lo que será* (1848): la barbarie, entonces, estaba representada por la dictadura de José Gaspar Rodríguez de Francia, fallecido apenas ocho años antes; y la civilización, por el gobierno de Carlos Antonio López. En la misma obra, aplicamos este tema literario a la configuración espacial del Areguá de las novelas de madurez de Casaccia.

Como se puede apreciar, la memoria que inaugura y cierra “De aquel viejo dolor” es la que permite conectar de nuevo el presente con el pasado, recuperar esa trayectoria vital que quedó truncada por el destierro. Y como enlazar dos momentos temporales supone recuperar espacios, bien podemos hablar del protagonismo del cronotopo bajtiniano en el relato. Un cronotopo al servicio de la memoria cuyo objetivo no puede ser sino el de develar la propia identidad.

La identidad responde a la pregunta “¿Quién soy?”: una pregunta que es íntima y que, por lo tanto, reclama un espacio acotado en el que reconocerse. Esto explica la necesidad del retorno cuando el propio yo se ha perdido como consecuencia de un desplazamiento obligado. Esta exigencia de retornar al espacio reducido y familiar la expresa admirablemente Diego Nota, exiliado en una obra que ya hemos mencionado, *Los que se fueron*:

Me había diluido en los grandes espacios, en el vacío de la vida extraña, en la continua renovación de horizontes. Después del primer choque, el que sirve de contraste, el que afirma y acuña, corría el riesgo de esfumarse, de perder el perfil.

[...] Por eso quiero volver a ser yo. Saber cómo soy con los dos pies sobre mi suelo. Esa es la fuerza que me falta. [...]
 Quiero ver dibujarse mis costas del Norte donde el mar bate y canta, eterno, bajo el sol o la niebla, y decir entre mi íntimo, reducido horizonte, en donde yo quedé perfilado medido: “Aquí no soy extranjero”.
 Por eso vuelvo a mi tierra. (1956, en Perretta, 2017, p. 271)

Natalicio González describía al protagonista de su novela en el mismo título: *La raíz errante*. Y es que Pedro se había visto obligado a abandonar su espacio original. Es la condición del desarraigo, la misma que experimentan las protagonistas de “De aquel viejo dolor”. Volver a la propia tierra es volver a echar raíces, reencontrarse en ellas, pues “La condición permanente en la que se desenvuelve el emigrante es el vivir desarraigado de la historia de vida dejada atrás y de la heredada de sus antepasados en el lugar de partida” (Salazar, 2017, p. 300).

El espacio, solo el espacio

El empleo de la voz, la focalización centrada en la memoria y la disposición temporal han contribuido de manera determinante a configurar los distintos espacios. Estos han ido dibujándose al hilo de nuestras reflexiones precedentes. Y, sin embargo, conviene demorarse en ellos, esta vez prescindiendo en la medida de lo posible de los demás componentes del relato. Estos espacios son el jardín, prolongación de la casona y contenido en un valle descrito con tintes bucólicos; el desierto por el que transcurren los años de la residenta; y nuevamente el valle, la casona y el jardín, que deben ser reconstruidos.

1. El jardín es, por un lado, prolongación de la casona, y sin esta no tiene sentido su existencia; por otro lado, se encuentra contenido en un valle descrito con tintes bucólicos. Es un espacio acotado dentro de otro igualmente acotado. En él, la convivencia ser-mundo es no solo armónica, sino íntima; pero quien tiene la capacidad de mantener este diálogo, de recibir sus susurros y caricias, es la mujer, en este caso una muchacha. Es un espacio femenino. El hecho de que Nicasia adorne cada día con una rosa su cabellera nos habla de su coquetería: algo está despertando en su corazón, y el jardín parece tener que ver mucho con ello.

El espacio familiar que se prolonga desde la casa hasta los confines del valle es el de todos los días: se habita, lo que da lugar a hábitos no solo por parte de los protagonistas, como se aprecia en las labores de Nicasia en el jardín, sino del mismo espacio. Así se describe el espacio rural que se prolonga en el valle:

Como todos los días, las cosas de la naturaleza cumplían indiferentemente su misión: cantaban los guyrá coe-mba, los arroyos murmuraban el jadeo de su viejo andar cansino, los lapachos en flor perfumaban el aire, las frívolas margaritas se erguían decorativas entre la grama espesa y abrigada de escarcha. La misma faena de todos los días frente al drama de aquellos seres aventados del hogar por la borrasca de la guerra.

El hábito, ya se ve, permite la rutina de “cumplir indiferentemente” la propia misión. Pero también la contemplación, pues la vista se puede demorar en lo que ya conoce, en lo que le es familiar a fuerza de repetirse.

2. Sin embargo, el desierto por el que transcurre la residente no es ni rutinario ni familiar. No es posible habitar en él. Se ha producido la catástrofe, y la condena es vagar sin rumbo fijo. Si la catástrofe ha consistido en la pérdida del espacio acotado y familiar, el espacio para el destierro ha de ser sin límites, no acotado: un espacio próximo al de la diáspora: “¡Dos años, dos siglos, una eternidad! Al descender de la loma, después de mirar por última vez la casona abandonada, empezó para ellos un deambular gitano a lo largo de caminos sin fin ni alivio”.

La relación con el ser que transita por él no es armónica, sino conflictiva. Y es que es un mundo ajeno, cuya infinitud le priva de centro y referencias, y en el que, por tanto, el individuo se siente desorientado. No es un espacio con el que se pueda dialogar: tan solo cabe deambular por los caminos sin fin de este desierto, agonizando a cada paso:

Y así anduvieron dos años, escalando sierras, cruzando bosques, vadeando ríos. ¡Cuántas veces oyeron, azorados, el rugido de las fieras en acecho, cuando ellos se desvelaban en los improvisados campamentos! Hambres, y fatigas, y terrores sin cuento. ¿Cómo todo ello pudo caber en la frágil resistencia física del grupo de mujeres y niños echados a rodar por los senderos sin fin de la patria?

Aquí no cabe la contemplación; y si algo hay que contemplar es el espacio original que en la memoria se conserva.

3. Es este el espacio que vuelve a contemplarse desde la loma: el valle, la casona y el jardín, que deben, ahora, ser reconstruidos. El diálogo que fuera interrumpido de manera brusca años atrás con el espacio familiar, vuelve a hilvanarse poco a poco. Pero es el espacio reencontrado el que lo inicia, al ser el naranjal el que ofrece sustento en medio de tanta ruina. A partir de ahora, el diálogo, la reconstrucción, va a consistir en la acción habitual de labrar el mundo (la capuera, el naranjo) y cultivarlo (la rosa y el azahar). Los muros de la casa vuelven a elevarse en el centro de este espacio, como expresión y nuevo fundamento para el habitar. De esta manera, el ser desarraigado entronca de nuevo con su linaje.

La redención – lo acabamos de ver – ha consistido en reconstruir el espacio dialogante para volver al origen, para habitarlo. Pero, ¿con quién ha dialogado el espacio? ¿Y quién lo ha reconstruido y vuelto a habitar? La respuesta a esta pregunta es clara, y sitúa a la mujer en el centro de la historia. Y si en una verdadera redención el nuevo estado no es igual al anterior, sino que ha habido una ganancia, constatamos ahora que en la cabellera de Nicasia no habita ya solo la rosa, sino el azahar de su idilio.

Los símbolos: de rosas y azahares

Hemos visto el protagonismo que tiene el espacio en este relato de Teresa Lamas: casona, jardín, los vastos campos y los naranjales, y entremedias el desierto,

no solo estructuran la narración de la mano del componente temporal, sino que actúan como símbolos cuyo entramado contribuye a construir el significado.

Quizás sea el de la rosa el que más llama la atención del lector. Al fin y al cabo, es el motivo espacial con el que Nicasia adorna su cabellera tanto al principio como al final de la narración, y que esconde junto a su corazón en el momento de arrojarse a los desiertos de la patria.

Dar cuenta de la tradición que contribuye a enriquecer el significado de la rosa en la tradición literaria de Occidente es tarea que excede el propósito y extensión de estas páginas. Tervarent, atento en especial a su aparición en obras pictóricas, la identifica como atributo de Venus (2002, pp. 448-449).

La rosa de nuestro relato está en el jardín. El origen de este motivo espacial se encuentra en *El Cantar de los Cantares* (4,2), en el que aparece enriquecido con una fuente y un granado en su centro (Tervarent, 2002, pp. 305-307). Es, además, un símbolo de virginidad, pues la tradición cristiana situará a la Virgen María en su corazón. Son muy sugerentes algunos comentarios de Tervarent, quien en ocasiones encuentra el motivo del armiño (símbolo de la pureza) en el jardín; en otras, el unicornio junto a un granado, en el interior de un cercado; y en sellos y monedas de Holanda (siglo XVI, v.gr.), como “un símbolo familiar (...) [que] indica los límites de una posesión territorial, de una patria o, cuando menos, de una frontera que hay que defender”. Impelluso (2003) aclara que la imagen del *hortus conclusus* o jardín cerrado “tendrá su desarrollo posterior en el jardín cortés del *Roman de la Rose*, lugar de delicias, donde la imagen de la fecundidad se asocia al amor y donde las figuras se reúnen en torno a la fuente del amor, imagen laica de la del Paraíso” (p. 12).

También el jazmín se asocia a la Virgen María, pues “su color blanco evoca su candor y pureza”; asimismo, con “acepciones positivas de gracia, elegancia y amor divino” (Impelluso, 2003, p. 101).

Por su parte, el naranjo aparece en representaciones renacentistas del Paraíso. En ocasiones alude al árbol de la ciencia del bien y del mal y, por tanto, al pecado, pero también a la redención realizada por Cristo. Pero lo más interesante es que su flor, la del azahar, es símbolo de pureza y castidad, por lo que se refiere al matrimonio y forma parte de los adornos de una novia (Impelluso, 2003, p. 141).

Como se puede apreciar, los motivos en los que nos acabamos de detener simbolizan realidades muy cercanas entre sí. El jardín no se nos muestra cerrado, pues se encuentra abierto a la casona familiar y al valle; y, sin embargo, sí lo está el conjunto del paisaje nativo que incluye a estos dos últimos y al jardín; al menos, si lo consideramos como espacio autárquico, que se sustenta a sí mismo. En el centro, la mujer: una joven en relación estrecha con la rosa, el jazmín y el azahar, símbolos del amor, de la pureza, del candor, de la gracia, todas ellas realidades que se encierran en un límite que hay que defender. Es este, precisamente, el que las protagonistas – y Nicasia entre ellas – se ven obligadas a traspasar.

La noción de límite es un elemento esencial de cualquier espacio, pero más del espacio ideal:

[...] nos movemos en horizontal, es decir, nos trasladamos en el espacio horizontalmente, y nuestra vista se desplaza en un plano paralelo al suelo encontrando siempre un obstáculo que marca su límite. Por eso la línea horizontal es la línea de

lo racional y todo lo que se mueve en horizontal nos transmitirá mayor coherencia y seguridad. (Bruno Zevi, en Carrasco, 2012, p. 23)

Afirmar que todo espacio tiene límite es considerar que “La relación de espacios no es más que una secuencia de espacios englobados en una misma dimensión” (Carrasco, 2012, p. 29).

Los factores de dimensión y orden “están intrínsecamente ligados al espacio” (Carrasco, 2012, p. 18). La dimensión “es la relación de proporción de las partes de un mismo espacio [y es] la proporción adecuada entre las diferentes partes la que nos llevará a una adecuada dimensión” (pp. 18-19).

Ahora bien, es la mirada la que percibe el límite en el espacio, la que advierte el orden y la proporción entre las partes y establece la dimensión. En nuestro caso, esta función le corresponde a la narradora, quien coloca en el centro la casona y ordena, como emergiendo de ella, el jardín y el valle bucólico. El espacio, así acotado, permite la libertad (Carrasco, 2012, pp. 30-31), pues el campo para la acción es abarcable. Gracias a esto, el personaje “se encuentra con un espacio con el que se identifica, con el que siente bienestar y seguridad de sí mismo”; por eso quiere “absorberlo, que el espacio se expanda en su interior” (p. 17): es lo que hace Nicasia al poner la rosa en su corazón.

Cuando las mujeres, niños y ancianos se ven obligados a traspasar el límite, surge la desorientación, la incapacidad para actuar o para dotar de sentido a la acción: no es posible hacerlo, pues al verse privados de su centro no pueden establecer un límite al espacio que recorren ni, en consecuencia, apropiarse de él.

La configuración espacial, así, responde a una mentalidad propia del realismo, gracias a que contrapone la seguridad que ofrece un orden en el que impera un sistema de valores (Gullón, 2003, pp. 21-22) a un espacio sin centro ni referencias. Pero delata también una visión romántica, pues la idealización de este espacio ordenado y seguro devela la identidad (Llanera, 2002, p. 45). Una identidad que es, no lo olvidemos, femenina.

Los símbolos del discurrir: del yo a la patria

La mera mención de un sistema de valores que rige en un espacio ordenado, y más en el momento al que se refiere el relato (el de una guerra vista por los aliados como la oportunidad de derrocar un régimen autárquico y tirano), sugiere nuevos campos de interpretación del proceso catástrofe-redención que nos ocupa. En concreto, nos permite ampliarlo hasta abarcar la extensión toda de la patria.

Y es que, en el relato, la patria se desmorona conforme las fuerzas enemigas invaden su suelo:

Impelíalos el trágico tumulto del avance hostigante de los enemigos en pos de los ejércitos patrios que, aniquilados, hambrientos y andrajosos, se replegaban palmo a palmo, sellando con su sangre cada árbol, cada roca, cada matorral en su fulgurante y martirológica trayectoria. Cuando creían hallar una tregua, el rumor de los escuadrones enemigos los devolvía al frenesí de la huida.

Las mujeres, niños y ancianos se han visto arrojados de manera imprevista a este espacio de la huida: huyen conforme retrocede el ejército patrio; pero no hay que pasar por alto que los hombres que lo componen retroceden “sellando con su sangre cada árbol, cada roca, cada matorral en su fulgurante y martirológica trayectoria”. Los mártires riegan con su sangre el suelo patrio, como precio de la redención; además, en esa marcha sin tregua la residenta ha tomado posesión de los lejanos lugares de la patria, como semilla que al morir es enterrada:

Pero, ¿y la pobre abuelita que no pudo soportar la rudeza de aquella marcha sin tregua, y una noche, durmiendo, recostada en un árbol, se quedó dormida para siempre? ¿Y el hermanito que sucumbió en las faldas de la madre, con los ojos hundidos por el hambre? Tumbas dejadas para siempre en lugares lejanos. ¿Cómo separarse de ellas sin pena, aunque fuese para volver al hogar?

Este regreso al hogar se describe con tintes trágicos. Llama la atención cómo los distintos grupos de supervivientes se van juntando, agrandando así la caravana hasta semejar la patria superviviente. En esta colectividad, la iniciativa es de la mujer; una mujer que es, muchas veces, niña obligada a madurar y a ofrecer la protección, la ternura y la dulzura de una madre:

Con ese fardo de indiferencia triste a cuestras, marcharon y marcharon, desandando lo andado. En el camino se encontraban con otros grupos que también regresaban. Uníanse todos y se acompañaban mutuamente, hasta donde lo permitían los diversos rumbos. Muchas veces los grupos se componían de criaturas que, por haber perdido a sus madres y parientes mayores, se habían buscado y asociado para correr juntos la misma suerte. Y estos grupos eran el gran dolor, entre los muchos dolores del ambular por los desiertos. Mujercitas de ocho a diez años habían asumido el papel de madres de los pequeños. Ellas llevaban de la mano o en brazos a sus hermanitos, e iban en silencio, sin una queja, sin una lágrima, sin una impaciencia, presidiendo la marcha con una impresionante gravedad y prodigando en torno suyo la pobre protección de su ternura. Cuando la noche se acostaba en el camino y los pequeños peregrinos hacían alto, la dulce voz de esas madrecitas se alzaba, entre los pavorosos rumores de la selva, implorando la misericordia de Dios para la madre cuya tumba abierta en un matorral quedaba sola y perdida...

La mujer ha vivido en carne propia los horrores de la guerra: una catástrofe que la ha obligado a abandonar el hogar. Y, sin embargo, su voz de niña casi se alza por sobre los rumores pavorosos de la selva. En ella se refugia la esperanza, a pesar de la tristeza y la indiferencia que anidan en su alma. La redención consiste en que le sea devuelto el espacio familiar, como la redención de la patria exige la devolución de su suelo. Ella es la que levantará la casona, la que hará renacer el jardín y llenarse de reses los campos.

De esta manera, se puede interpretar el relato como una lectura simbólica del Paraguay de la segunda mitad del siglo XIX, cuyas etapas aparecen en el siguiente cuadro:

Tabla 1. Motivos espaciales, figuras, nación

Motivo	Significado simbólico	Edad del ser humano	Apertura hacia el futuro	Períodos de la nación
Jardín	Belleza	Infancia – Juventud	Esperanza gozosa	Esplendor de los López
Desierto	Desolación	Tránsito obligado a la madurez	Desesperanza	Guerra del Paraguay
Capuera	Fecundidad	Madurez	Esperanza	Reconstrucción
Jardín	Belleza	Madurez nueva-mente joven	Esperanza gozosa	Esplendor del nuevo Paraguay

(Elaboración propia)

Como se puede apreciar en este cuadro, los distintos espacios pueden asignarse no solo a las edades del ser humano y a su situarse frente al futuro, sino también a la interpretación que parte de la sociedad paraguaya hace de su propia historia durante la presidencia de los López y la reconstrucción posterior. Tras la catástrofe que supuso la Guerra del Paraguay, también el Paraguay encuentra su posibilidad de redención: para ello, era necesario reencontrar la esperanza, buscar con el trabajo la fecundidad de la tierra y hacer florecer de nuevo su belleza.

Sin embargo, falta por añadir un nuevo elemento. En efecto, el espacio de la casona familiar que se prolonga en el jardín y en el valle se autosustenta, como si se tratara del mundo completo; no en vano, su clausura semeja la del Paraíso. Y, sin embargo, al final del relato el jinete se acerca a él por un camino cuyo origen se desconoce, y se aleja por ese mismo camino hacia no se sabe dónde. Al pasar frente a Nicasia, deja en ella el anhelo de un idilio.

Es como si algo que no llegó a ser, que quedó truncado por la Guerra, hiciera acto de presencia, como si se cumpliera esa promesa anunciada por el jardín antes de la partida. El jinete proviene de ese pasado abruptamente suspendido y desaparece por un futuro que aún no es, pero que comienza a configurarse a modo de promesa.

¿Tiempo cíclico? ¿O más bien la pervivencia de una trayectoria temporal – la de Nicasia, la de la patria – que se negó a desaparecer?

Particularmente, nos inclinamos por esta segunda hipótesis. Cuando Morgana Herrera (2017, pp. 50-51) reflexiona sobre *Sangama*, de Arturo D. Fernández, se detiene en el espacio de la selva para recordarnos que es un territorio fuera de la Historia. Todo se lo traga; en ella, todo cae en el olvido. Su temporalidad es la de los ciclos naturales. Es un presente perpetuo. Esta abolición del tiempo lineal se da en el desierto de la residenta, espacio sin referencias, como el de la selva. Volver de la residenta significa volver a empezar, recuperar lo perdido. La misma tarea de reconstrucción significa reanudar un tiempo que es lineal, que recoge su pasado y se proyecta hacia un futuro. Por eso puede ser contemplado como un tiempo de redención tras la catástrofe.

Mantener el espacio propio requiere de la incorporación de una figura exterior a él, pues de otra manera se convertiría en un espacio endogámico para el

incesto, como es el Areguá de las novelas de Casaccia. Aínsa (1986) lo incluye dentro de la modalidad espacial de pueblo arquetípico, “islas sonde se supone supervive una vida arcádica y primitiva identificada con la Edad de Oro o el Paraíso perdido” (p. 413); pero aclara que ha cambiado sus rasgos por los de un infierno. Es curioso que las novelas de Casaccia, las que empieza a situar en Areguá desde la publicación de *La babosa* en 1952, marquen el inicio de una corriente de desidealización en la literatura paraguaya, en la cual el espacio se vive como una cárcel, incluso como una tumba. Y es que en las novelas de Casaccia no hay lugar para la redención.

Conclusiones

Hemos analizado el relato teniendo en cuenta distintas perspectivas: la configuración del espacio, la del tiempo y la focalización, que tanto tiene que ver con la pregunta de quién narra. Y lo hemos hecho con la finalidad de describir un argumento de catástrofe y redención que la historia sitúa en los últimos años de la Guerra del Paraguay, también conocida como Guerra Grande o De la Triple Alianza.

Analizar por separado cada uno de estos componentes del relato ha sido una opción metodológica, porque en el relato aparecen tan imbricados unos con otros que es difícil describirlos de forma simultánea. Este análisis ha encontrado su síntesis final en una memoria que configura y relaciona espacios que develan la propia identidad.

Si preguntamos quién narra, la respuesta es clara: la sobrina de Nicasia. Una sobrina que recoge la narración y, al final, la voz de la misma Nicasia. Esta última intervención en estilo directo otorga veracidad al relato, pero también lo interpreta, al incorporar el azahar y ligarlo con la ilusión vuelta a florecer en forma de rosa.

Pero, además, la transposición en forma directa de las palabras de Nicasia nos advierte de un hecho revelador: la mirada se vuelca en la memoria, esto es, en el pasado guardado en el interior de la protagonista. Esto es importante: los hechos que contemplamos no son hechos desnudos, tal y cual fueron, ya que se nos presentan vestidos del alma de Nicasia. Si a este filtro le sumamos el de la narradora de todo el relato, que se presenta a sí misma como sobrina de la protagonista, lo que el relato significa es la recepción por parte de una nueva generación de los hechos que han moldeado el alma de la estirpe y que, a su vez, han sido moldeados para significar la redención tras la catástrofe.

Los hechos se estructuran como una sucesión de espacios cuyo recuerdo explica las distintas analepsis: el retorno al espacio bucólico y familiar, el cual ha de ser reconstruido tras la catástrofe de haber sido expulsados al desierto. Y es que el tiempo en el relato es el de la memoria: memoria de las protagonistas desde la loma; memoria de una Nicasia ya mayor, cuyo contenido transmite a su sobrina; memoria, al fin y al cabo, de mujer, protagonista de la recuperación del espacio y, por extensión, de la patria.

La restitución del espacio original equivale a la redención. Esta es posible gracias a la sangre vertida por el hombre, que de soldado se eleva a la condición

de mártir. Pero toda redención, al menos la de raíces cristianas, supone una condición mejor que la anterior. Nuevamente son los motivos espaciales los que lo expresan, uniendo a la rosa los azahares de un idilio. Ante la aparición del jinete, el amor empieza a incoarse: de esta manera, se presiente el paso de la familia a la comunidad, a la nación. Es cuando el espacio se manifiesta reconstruido al fin; cuando, renacido, es verdaderamente íntimo. Al recrearse nuevamente en el jardín, se concreta el milagro de lo nuevo, de aquello que – precisamente – no estaba contenido en la memoria de las residentas.

Referencias bibliográficas

- Aínsa, F. (1986). *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*. Madrid: Gredos.
- Carrasco, P. J. (2012). *El espacio ideal*. Sevilla: Ediciones Albores.
- González, J. N. (1991). *La raíz errante*. Asunción: Cuadernos Republicanos. [Edición facsimilar de la primera, publicada por Guaranía en México en 1953].
- Gullón, G. (2003). *El jardín interior de la burguesía. La novela moderna en España (1885-1902)*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Herrera, M. (2017). Amazonía e imaginario nacional peruano: dos novelas del IV centenario del descubrimiento del río Amazonas de 1942. In R. Crespo-Vila y Sh. Pastor (Eds.), *Dimensiones: el espacio y sus significados en la literatura hispánica* (pp. 45-52). Madrid: Biblioteca Nueva.
- Impelluso, L. (2003). *La naturaleza y sus símbolos. Plantas, flores y animales*. Barcelona: Electa.
- Lamas, T. (2000). *La casa y su sombra*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (Edición digital a partir de la de Formosa: América-Sapucaí, 1955). <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-casa-y-su-sombra--0/html/>
- Llarena, A. (2002). Espacio y literatura en Hispanoamérica. In J. de Navascués (Ed.), *De Arcadia a Babel. Naturaleza y ciudad en la literatura hispanoamericana* (pp. 41-57). Madrid: Iberoamericana.
- Perretta, G. (2017). “Como un caracol sin concha”: la experiencia del desarraigo en *Los que se fueron* en Concha Castroviejo. In R. Crespo-Vila y Sh. Pastor (Eds.), *Dimensiones: el espacio y sus significados en la literatura hispánica* (pp. 269-276). Madrid: Biblioteca Nueva.
- Plá, J. (1976). *Obra y aporte femeninos en la literatura nacional*. Asunción: Centro Paraguayo de Estudios Sociológicos.
- Roldán Martínez, I. (2009). *Gabriel Casaccia y Areguá: espacio e identidad*. Pamplona: EUNSA.
- Salazar Estrada, Y. (2017). El sentimiento de desarraigo de los emigrantes, desde la perspectiva del cuento ecuatoriano. In R. Crespo-Vila y Sh. Pastor (Eds.), *Dimensiones: el espacio y sus significados en la literatura hispánica* (pp. 295-303). Madrid: Biblioteca Nueva.
- Tervarent, G. (2002). *Atributos y símbolos en el arte profano. Diccionario de un lenguaje perdido*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Vidal Barría, C. I. (2017). Del espacio histórico al espacio literario: reflexiones teóricas sobre la literatura y su relación con la historia. In R. Crespo-Vila y Sh. Pastor (Eds.), *Dimensiones: el espacio y sus significados en la literatura hispánica* (pp. 225-233). Madrid: Biblioteca Nueva.

Resumo

Resumo: Após a Guerra do Paraguai (1864-1870), na qual o país foi devastado, inicia-se uma corrente idealizada na literatura paraguaia, em que o conto "De aquel viejo dolor" (*La casa y su sombra*, de Teresa Lamas, 1955), é um dos seus últimos e melhores exemplos. Trata das “residentes”, mulheres forçadas, junto com os idosos e crianças, a acompanhar as tropas paraguaias ante o avanço dos exércitos inimigos. Na história, a voz narrativa recria o abandono forçado da casa da família: Nicasia, donzela então, pega uma rosa pela última vez e, em vez de colocá-la no cabelo, mantém-na junto ao coração. Depois da guerra, os sobreviventes retornam; apenas um laranjal lhes dá abrigo e comida, enquanto eles levantam as paredes novamente e o jardim renasce. Então, Nicasia vê um jovem a cavalo e, pela primeira vez desde o êxodo forçado, ela

coloca rosas e flores de laranjeira no cabelo. É fácil reconhecer neste breve argumento que os momentos narrados são, fundamentalmente, dois: o abandono forçado e a peregrinação através de um espaço inóspito e deserto; a reconstrução após o retorno. Em outras palavras, a história pode ser interpretada como descrevendo um processo de catástrofe e redenção. Graças a um admirável jogo narrativo de vozes e memórias, espaços e tempos, a narrativa oferece uma resposta esperançosa à identidade do personagem e do país.

Abstract

After the Paraguay war (1864-1870), in which the country was devastated, a new idealized movement begins in the Paraguayan literature, whose the literary short story “De aquel viejo dolor” (La casa y su sombra, by Teresa Lamas, 1955) is one of the last and finest examples. The story is about the “residentas”, which were women forced, together with the elderly and children, to follow the Paraguayan troops in the face of the advancing enemy. In the story, the narrative voice recreates the forced abandonment of the old family house: Nicasia, by that time maiden, takes a rose for the last time and instead of placing the rose on her hair, she keeps it close to her heart. Once the war is over, the survivors returns; only an orange tree offers them refuge and food while they rebuild the walls and the garden rebirths. Then, Nicasia sees a young man on horseback and, for the first time since the obliged exodus, she places roses and orange blossom on her hair. It is easy to recognize in this short argument that the related moments are mainly two: the obliged abandonment and the pilgrimage passing through inhospitable and desolated spaces, and the reconstruction after the return. In other words, the story can be interpreted as the description of a process of catastrophe and redemption. Thanks to a remarkable narrative game of voices and memories, spaces and times, the narration offers a hopeful response to the identity of the character and the country.