

FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL

ANDRE REZENDE BENATTI

**VIOLÊNCIA E TRAGICIDADE NO SILÊNCIO FEMININO DAS
PERSONAGENS EM *LA PIERNA DE SEVERINA*, DE JOSEFINA PLÁ**

**TRÊS LAGOAS
2013**

FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE FEDERAL DO MATO GROSSO DO SUL

ANDRE REZENDE BENATTI

**VIOLÊNCIA E TRAGICIDADE NO SILÊNCIO FEMININO DAS
PERSONAGENS EM *LA PIERNA DE SEVERINA*, DE JOSEFINA PLÁ**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação – Mestrado – em Letras do Câmpus de Três Lagoas da UFMS, como requisito final para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Rosana Cristina Zanelatto Santos.

TRÊS LAGOAS

2013

A todos aqueles que
compreenderam a ausência e
respeitaram-na.

Que suportaram o estresse e as
constantes oscilações de humor.

Aos que sonharam comigo: minha
família e meus amigos!

AGRADECIMENTOS

Obrigado, Deus!

O que agradecer e refletir neste momento impar, silencioso e áspero do fim de uma jornada de diversos percalços?

Um gesto, que pretendo o mais humano possível, de um reconhecimento bastante simples, bastante desconcertado, bastante... que tento escrever nestas breves palavras que aqui se dispõem a mim. Preciso ter atenção para ter concisão na extensão de minhas palavras, pois uma vez começado um texto é tão difícil medir palavras breves, claras e complexas ao mesmo tempo. O momento dos agradecimentos, que é tão robotizado, engessado, negligenciado por tantos, que tento aqui humanizar o máximo possível, pois afinal sou luso-italo-hispano-brasileiro, tudo isso junto, e como no dizer popular, latinos são melodramático por natureza, adoram o contato direto, os abraços, o aconchego humano.

Em se tratando de agradecimentos, não importa a origem quando somos humanos. O que importa é o ato, as lembranças, o gesto, o gosto; é a sensação de refúgio, de abrigo, de perder-me, de achar-me; é quando recordo, por exemplo, da sabedoria inata do meu pai; do acolhedor abraço e da sabedoria e conselhos de minha mãe; do carinho da minha irmã; do riso e do choro e dos livros e da companhia dos meus amigos; da confiança e da sensatez, e dos ensinamentos dos meus professores, em especial de minha orientadora, que se inclui com plenitude na categoria AMIGOS, Rosana Cristina Zanelatto Santos, que pacientemente me carregou, me empurrou, me guiou, me ajudou nos caminhos que permeiam a literatura, e também agradeço o calor e a intensidade das minhas paixões que não foram poucas, e nem, tão somente pela literatura, esta a quem sempre me declaro apaixonado, mas que me mantiveram vivo durante este período que durou o mestrado.

E foi durante esta trajetória como pesquisador e diante do árduo processo de escrita, no qual me perdi, me encontrei e me inscrevi, tenho a convicção de que tudo isso só foi possível com o amparo da minha família, com

o ombro dos meus amigos e com o apoio da minha orientadora. E é impossível não reconhecer e agradecer a contribuição que eles tiveram no decorrer deste trajeto, desta batalha diária durante estes dois anos, e obrigado também a todas as pessoas que passaram por minha vida acadêmica no mestrado e também antes, na graduação, e algumas que migraram dessas duas para minha vida pessoal. Foi, sem dúvida, gratificante, o contato com pessoas que, assim como eu, acreditam que na literatura e no que ela pode trazer a todos que dela bebem. E não poderia também deixar de agradecer ao, é claro, apoio financeiro da Capes, que assim como costumávamos dizer, eu e meus amigos e colegas de mestrado, fazia todo mês um “milagre” em nossas finanças.

Bom, preciso terminar, desculpem-me, somente agora percebi que me delonguei por demasiado nestes agradecimentos, mas como disse antes, não me controlo direito quando escrevo.

Obrigado a todos!

BIOGRAFIA

*Seguí el camino al que me echaron
dormí en la cama que me dieron
me lavé la cara en las lluvias
de las tormentas que vinieron
comí un pan hecho con la harina
que mis propios huesos molieron
y bebí el agua de azul frío
del pozo vuelto que es el cielo.*

*Siguiendo el croquis del tesoro
En el baúl del bucanero
llegué al jardín de la ceniza
para saber que soy correo
de algún secreto ya borrado
de no sé cuál caduco pliego
polvoso mensajero errado
sin otra opción que su regreso.¹
(PLÁ, Josefina. 1996. p. 122)*

¹ “Segui o caminho ao qual me jogaram/ dormi na cama que me deram/ lavei o rosto nas chuvas/ das tormentas que vieram/ comi um pão feito com a farinha/ que meus próprios ossos moeram/ e bebi a água de azul frio/ do poço virado que é o céu / / Seguindo o esboço do tesouro/ no baú do corsário/ cheguei ao jardim de cinza/ para saber que sou correio/ de algum segredo já apagado/ de não sei qual papel caduco/ poeirento mensageiro errado/ sem outra opção que seu regresso.”

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo a análise dos contos que compõem La Pierna de Severina (1983), de Josefina Plá, escritora, artista plástica, historiadora, jornalista, dramaturga, ensaísta, catedrática, crítica de arte e de literatura de origem espanhola e naturalizada paraguaia. Foram selecionados cinco contos: La Pierna de Severina, La Vitrola, Siesta, Sisé e Ña Remigia. As bases analíticas dos contos de Josefina Plá giram em torno das teorias da narrativa, de gênero, da violência e da tragicidade. No âmago dos contos de La Pierna de Severina, o feminino sempre está em questão, amarrado pelas microestruturas da narrativa. O feminino é permeado pelas diversas mazelas que ao longo da história ocidental foram o calcanhar de Aquiles das mulheres. Não por acaso a violência está subscrita em todos os contos analisados. Interessa-nos o modo como que esse feminino, envolvido pelo trágico e pelo violento, foi construído nos textos de Josefina Plá, em uma relação de interdependência das microestruturas. Assim como nos mostrou Edgar Allan Poe em Filosofia da Composição (1997), tudo foi minuciosamente escolhido dentro do texto literário de Plá. Logo podemos, com efetividade, comprovar como as personagens femininas são construídas a partir dos conceitos de violência e tragicidade, pois se estas fazem parte de toda a ascensão do homem, enquanto ser humano, podemos averbar que ela o construiu e o constrói, e se a literatura também parte da formação do homem, nela também a violência e a tragicidade se faz presente. Para empreender a análise, valemo-nos dos estudos literários de E. M. Forster, Antonio Candido, Gaston Bachelard e Gerard Genette, entre outros, bem como dos estudos de gênero e de psicanálise, com Jacques Lacan e Maud Mannoni, além dos estudos da violência e da tragicidade, baseando-nos nas concepções de Hannah Arendt, Ronaldo Lima Lins e Peter Szondi, para citar alguns dos teóricos enumerados neste trabalho.

Palavras-Chave: Contos; Josefina Plá; Feminino; Violência; Tragicidade; La Pierna de Severina.

RESUMEN

Esta pesquisa tiene como objetivo el análisis de los cuentos componen La Pierna de Severina (1983), de Josefina Plá, escritora, artista plástica, historiadora, periodista, dramaturga, ensayista, catedrática, crítica de arte y literatura, de origen española y naturalizada paraguaya. Fueran seleccionados cinco cuentos: La Pierna de Severina, La Vitrola, Siesta, Sisé e Ña Remigia. Las bases analíticas de los cuentos de Josefina Plá giran en torno de las teorías de la narrativa, de género, de la violencia y de la tragicidad. En el amago de los cuentos de La Pierna de Severina, el femenino siempre está en cuestión, amarrado por las micro estructuras de la narrativa. Lo femenino es permeado por las diversas mácelas que a lo largo de la historia occidental siempre fueran el talón de Aquiles de las mujeres. No es por acaso que la violencia está subscrita en todos los cuentos analizados. Interésanos el modo como que ese femenino, trágico y violento, fue construido en los textos de Josefina Plá en una relación de interdependencia de las micro estructuras. Así como nos mostró Edgar Allan Poe, en *Filosofia da Composição* (1997), todo fue minuciosamente escogido dentro del texto literario. Ya podemos, con eficacia, demostrar cómo los personajes femeninos se construyen a partir de los conceptos de violencia y tragicidad, pues si hacen parte de todo el ascenso del hombre, como ser humano, podemos avalar que ella lo construyó y lo construye, y si el literatura también hace parte de la formación del hombre, sino que también la violencia y la tragedia está presente en ella. Para emprender el análisis vallémonos de los estudios literários de E. M. Forster, Antonio Candido, Gaston Bachelard e Gerard Genette, entre otros, bien como de los estudios de género y psicoanalíticos, con Jacques Lacan y Maud Mannoni, más allá de los estudios de la violencia y de la tragicidad basándonos en las concepciones de Hannah Arendt, Ronaldo Lima Lins y Peter Szondi, para citar algunos de los teóricos enumerados en este trabajo.

Palabras-Clave: Cuentos; Josefina Plá; Femenino; Violencia; Tragicidad, La Pierna de Severina.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
	0
CAPÍTULO 1 - AS ESTRUTURAS DA LACUNA.....	1
	6
1.1 - Construções Interdependentes.....	1
	6
CAPÍTULO 2 - MARIAS, SEVERINAS, DELPILARES, SISÉS E REMIGIAS....	2
	7
2.1 - A falta de Severina.....	2
	7
2.2 - A omissão de Delpilar.....	3
	5
2.3 - A carência de Maria.....	4
	3
2.4 - A inanição de Sisé.....	5
	0
2.5 - O vazio de Remigia.....	5
	9
CAPÍTULO 3 - ALÉM DA VIOLÊNCIA TRÁGICA: O SILÊNCIO.....	6
	6
3.1 - A violência e a tragicidade deparam-se com a lacuna.....	6
	6
3.2 - Em silêncio: tragédias violentas.....	7
	4
CONCLUSÃO.....	7
	9

REFERÊNCIAS.....	8
	3
ANEXOS.....	8
	8

INTRODUÇÃO

Considerando que o objetivo principal desta pesquisa é o estudo de aspectos que envolvem a forma narrativa e a presença do feminino nos contos de Josefina Plá, elucidamos a seguir algumas questões que nos levaram à escolha do tema e ao tratamento teórico proposto. Em tempo: foram selecionados cinco contos para análise: “La Pierna de Severina”, “La Vitrola”, “Siesta”, “Sisé” e “Ña Remigia”. A seleção de tais contos dentre os vários que a autora possui se deu pela preocupação especial que se percebe por parte da própria Josefina Plá na construção das personagens femininas, em geral vinculadas à violência e à tragicidade, fatores perceptíveis em qualquer nível de leitura de seus contos aqui analisados.

Ao esclarecer o gênero literário eleito por Plá, o conto, Massaud Moisés (1973, p.119) afirma que

[...] a origem da palavra conto estaria em *commentu-* (latim), com o significado de ‘invenção’, ‘ficção’. [...] Ainda se pode aventar outra hipótese: na segunda acepção, a palavra conto seria um deverbis, isto é, procederia do verbo contar, [...].

Com base nas propostas de Moisés (1973), chegamos à conclusão de que se o conto inventa uma história, é algo criado; mesmo que pareça realidade, tudo o que lá está escrito é obra ficcional.

No entanto, para que esse escrito ficcional seja uma narrativa literária, podemos pensar que haverá o contista de se valer de um bom tema para que seu texto seja significativo, para que tenha valor literário. Como afirma Julio Cortázar (1974, p. 153),

[...] a idéia de significação não pode ter sentido se não a relacionarmos com as de intensidade e de tensão, que já não se

referem apenas ao tema, mas com tratamento literário desse tema, à técnica empregada para desenvolvê-lo.

Logo, percebemos que, independentemente do assunto que está sendo tratado na narrativa, o que realmente fará com que ela seja uma obra literária é a forma como o autor a estruturará, sendo a partir dessa forma que o crítico analisará e compreenderá o texto.

Neste trabalho analisamos a composição dos contos de *La Pierna de Severina*, de Josefina Plá, intelectual, artista plástica, historiadora, jornalista, dramaturga, ensaísta, catedrática e crítica de arte e literatura, uma mulher de muitas faces e encantos. Nascida nas ilhas Canárias, Espanha, em 1909, muda-se para o Paraguai, em 1926, onde desenvolve toda sua obra artística.

No Paraguai, Plá se estabelece na capital, Assunção. No mesmo ano em que se muda para aquele país, destacam-se suas primeiras obras. O Paraguai torna-se sua pátria por adoção. *“Española de nacimiento y paraguaya por destino y apasionado amor a la tierra de su esposo’ – dice Hugo Rodríguez-Alcalá en la primera edición de esta Historia de la Literatura Paraguaya”*²(RODRÍGUEZ-ALCALÁ, 1999, p. 324).

Para Rodríguez-Alcalá, Josefina Plá deixou uma notável obra poética, bem como em prosa. No âmbito da narrativa, Plá esteve em quase todas as vertentes; seu primeiro conto paraguaio, provavelmente, foi *Ciegos a Caacupé*. A partir daí, toda sua produção é ambientada no país em que ela se aprofunda com uma notável percepção do povo paraguaio, deixando tal percepção registrada em diversas formas de arte.

La narrativa es uno de mis modos de expresarme; no una vertiente exclusiva. Escribo cuentos cuando necesito hacerlo (hace diez años que no los escribo). Escribo cuentos por temporadas, como necesito por temporadas escribir versos o hacer cerámica. Podría decirse que tengo fases como la luna, sin por eso ser más lunática que cualquier otro escritor que se respete. Porque creo en realidad que en todo escritor se da esa tenencia cíclica: el que menos, tiene dos fases: la

² Trad. nossa: “Espanhola de nascimento e paraguaia por destino e com apaixonado amor à terra de seu esposo’, diz Hugo Rodríguez-Alcalá na primeira edição desta História da Literatura Paraguai.”

*activa y la del dulce far niente. Yo, ésta, por desgracia para mí y para todos, no la conocí nunca.*³ (PLÁ, 1996, p. 52).

Josefina Plá sempre deixou claro sua preocupação com as condições da mulher nos meios sociais, em especial as paraguaias, protagonistas de inúmeras histórias suas, como podemos verificar em outros textos narrativos, como o conto “*Cayetana*” da obra “*Es espejo y el canasto*”, 1981, como o dramático “*¿Adónde irás Ña Romualda?*” da obra “*Teatro Paraguayo Inédito*), 1984, e poéticos como “*Desnuda*”, da obra “*Follaje del Tiempo*”, 1982, por exemplo, que não se encontram aqui analisados dadas as dimensões de uma dissertação.

Apesar de ter uma quantidade significativa de textos nas diversas áreas do saber e de eles terem significativa qualidade tanto estética quanto cultural, Josefina Plá encontra-se em meio aos ditos, segundo Fernández (2009), ocultados, omitidos e equivocados poetas e narradores do Paraguai e da literatura hispano-americana que foram deixados de lado pelos mais diversos motivos. Não obstante seu valor literário, nunca entrou na “moda” ou “na lista dos mais lidos” tanto na academia quanto entre o público médio.

No Brasil há somente três estudos, em nível de Mestrado, e um em nível de Doutorado acerca da obra de Plá. São, respectivamente: o de Dora Angelica Segovia de Rodrigues, intitulado *Kuatiá Mbaapó: Josefina Plá e a Poesia do Ñanduti, gustá vó?* (2000); o de Elizabeth Souza Penha, intitulado *La mano en la tierra: os contos interculturais de Josefina Plá* (2006), na qual são abordadas questões relativas aos Estudos Culturais presentes na obra, tais como subalternidade e marginalidade; o de Caroline Touro Beluque Eger, intitulado *Vozes na fronteira: transculturalidade nos contos de Josefina Plá* (2010) em que a autora estuda as narrativas de Plá, sob a perspectiva dos Estudos Culturais contemporâneos, conjugando a orientação teórico-crítica do comparatismo na América Latina e salientando, em primeira mão, a

³ Trad. nossa: “A narrativa é um de meus modos de expressar-me; não uma vertente exclusiva. Escrevo contos quando necessito fazê-lo (faz dez anos que não os escrevo). Escrevo por temporadas, como necessito por temporadas escrever versos ou fazer cerâmica. Poderia dizer que tenho fases, como a lua, sem por isso ser mais lunática que qualquer outro escritor que se preze. Porque creio na realidade que em todo escritor se da essa tendência cíclica: o que, ao menos, tem duas fases: a ativa e o *dolce far niente*. Eu, este último, por desgraça para mim e para todos, não o conheci nunca.”

revitalização dessas teorias para a abordagem do texto literário e da vinculação deste com o universo da cultura com o qual dialoga; e o de Suely Aparecida de Souza Mendonça, *A representação da mulher paraguaia em contos de Josefina Plá* (2011), no que a autora realiza um estudo no qual abrange as questões das relações entre a literatura e a vida social paraguaias, levando em consideração várias tendências teóricas literárias, culturais, especialmente no que concerne ao estudo das representações das relações entre o gênero feminino e os vários segmentos socioculturais do entorno local. (Banco de Teses da CAPES, 2012), o que reforça a relevância deste estudo.

Para a realização desta pesquisa debruçamo-nos sobre as seguintes microestruturas da narrativa: tempo, espaço e personagens, que juntamente com elementos como a violência, o erotismo e a tragicidade compõem cada conto. Tratamos, a partir das proposições teóricas de Edward Morgan Forster (2004), da importância dos aspectos supracitados na construção dos contos de *La Pierna de Severina*. O tempo, o espaço e as personagens são relacionados de modo psicológico à estruturação interna da narrativa contística, visto que nenhum deles é independente dentro do texto. Quanto à violência, ao erotismo e à tragicidade, entendemos que o estrutural e o cultural caminham lado a lado, pois, como já afirmado por Cortázar (1974), a significação é estabelecida pela maneira com que o autor estrutura seu texto e para que haja um texto literário sólido não pode haver isolamento das partes.

A escolha dos contos de *La Pierna de Severina* como objeto para este estudo se deu por sua profundidade literária, pela consistência no entretimento dos elementos narrativos e pela seleção do tema pela autora – as tramas do feminino. Assim, com um trabalho literário que expõe as mazelas contra a mulher na América hispânica, Josefina Plá cria textos narrativos que estão para além desse local, abarcando toda uma tradição ocidental patriarcalista e machista.

Nos contos analisados, uma das questões que nos chamou a atenção foi o fato de que em todos eles há a presença de uma protagonista feminina, sendo ela marcante pelos mais variados motivos, indo do fanatismo religioso, passando pelo silêncio e chegando à solidão. Na construção de tais

personagens, percebemos, ainda, a tragicidade que envolve a todas. Suas vidas são movidas permanentemente por incidentes trágicos, motivados pela violência com que elas são tratadas.

Para que pudéssemos analisar os contos de Plá, valemo-nos de conceitos literários, de gênero, psicanalíticos e culturais. A base para as análises está na interdependência de relações dos elementos componentes do texto narrativo, como proposto por E. M. Forster, bem como por outros teóricos e críticos que tratam da construção textual, pois não há como estudar um texto literário se não analisarmos a maneira com que este é composto. Sobre a questão de gênero, a formação do feminino foi abordada com o auxílio das proposições de Jacques Lacan e Maud Mannoni. A violência e a tragicidade tiveram como auxiliares de relevância Hannah Arendt, Rolando Lima Lins e Peter Szondi.

Com base nas obras desses e de outros estudiosos, buscamos entender como Josefina Plá constrói seu texto literário, utilizando, para além das estruturas narrativas, a questão cultural relativa à formação e ao tratamento dispensado às mulheres no Paraguai, sob as marcas da violência e da tragicidade das situações.

No primeiro capítulo tratamos de como Josefina Plá faz, nos contos de *La Pierna de Severina*, a construção do feminino por meio das microestruturas componentes da narrativa, tais como tempo, espaço, narrador e personagem. Assim, mostramos como em um texto literário, que por si só é mimético, as possibilidades de leitura apresentam-se a partir de sua própria estrutura, capaz de enredar outras áreas do saber humano, como História, Psicanálise e Cultura. Tudo é construído a partir da formação do texto: sem a composição linguística não há texto literário ou outro texto qualquer. Em face da inserção de outros saberes em meio ao literário, tratamos, ainda, da violência e da tragicidade do universo feminino criado por Plá.

No capítulo segundo analisamos os contos de *La Pierna de Severina*, focando nossa atenção nas protagonistas, por meio das microestruturas que possibilitam o surgimento das várias violências em cena e da tragicidade.

Revelamos então a falta, a omissão, a carência, a inanição e o vazio que “preenchem” o universo feminino presentes nessas narrativas.

No terceiro capítulo abordamos as teorias sobre como as personagens analisadas no segundo capítulo se fixam silenciosas e silenciosas seguem seu caminho impulsionadas pelas lacunas não preenchidas nem por si mesmas, nem pelo mundo ao redor.

CAPÍTULO 1

AS ESTRUTURAS DA LACUNA

Definir-se-á sem dificuldade a narrativa como a representação de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos, reais ou fictícios, por meio da linguagem, e mais particularmente da linguagem escrita.
Gerard Genette (1972, p. 255).

Neste capítulo, aclaramos as ideias que englobam a presença da lacuna nos contos de *La Pierna de Severina*, de Josefina Plá, bem como a relação de interdependência entre as microestruturas da narrativa e os elementos violência, erotismo e tragicidade. São tratadas questões a respeito da maneira como essas microestruturas constroem os sentidos possíveis dos textos de Plá. Pensando na Penélope de *A Odisséia*, se ela não tivesse tecido / construído, como poderia destacar sua trama, adiando a escolha de um pretendente que tomaria o lugar de Ulisses? Se as lacunas que compõem o texto literário não existissem, como as personagens de Josefina Plá existiriam?

1.1 Construções Interdependentes

De acordo com Edward Morgan Forster (2004), um romance conta uma estória⁴ e sem ela não há romance. Essa afirmação pode ser aplicada a outro tipo de narrativa literária, o conto. Como já mencionado na Introdução, o conto narra algo inventado, ainda que pareça realidade, como ocorre nos contos de *La Pierna de Severina*, de Josefina Plá. Neles temos expostas as “vidas” de diversas mulheres, todas comuns, nenhuma delas notavelmente importante na sociedade onde foram criadas e viveram, parecendo pessoas “reais”. Cada um dos contos narra vidas em um tempo, tempo este localizado em determinado

⁴ Nomenclatura adotada por Edward Morgan Forster, em *Aspectos do Romance*, ao se referir ao que conta uma narrativa.

espaço, e quem conta os fatos é um ser entendido por Forster (2004) como uma “massa verbal” que é parte do autor. As mulheres de Plá nunca serão pessoas reais, pois a função do escritor é escrever o que estaria oculto na vida de determinada personagem, tornando-a literária, mesmo que haja um fundo histórico em sua construção. Sobre as personagens da “vida real” não se pode saber tudo e é isso o que as difere das personagens ficcionais, uma vez que destas últimas é possível saber tudo o que se pode saber de alguém, aguçando nosso poder de leitor.

Na literatura há a criação de todo um sistema social específico, no qual as ações se passam em um tempo construído / criado a partir, normalmente, de fatores externos, sociais. Esses fatores desempenham um importante papel na estruturação da obra literária.

A sociedade existe antes da obra, porque o escritor está condicionado por ela, reflete-a, exprime-a, procura transformá-la; existe na obra, na qual nos deparamos com seu rastro e sua descrição; existe depois da obra, porque há uma sociologia da leitura, do público, que, ele também, promove a literatura, dos estudos estatísticos à teoria da recepção. (TADIÉ, 1992, p.163).

No entanto, na obra de arte literária há uma sociedade que não é e nunca será a mesma sociedade que existe fora dela, pois, se há um objetivo da literatura, este não é retratar a realidade empírica, e mesmo que o fosse não haveria meios para que se conseguisse com sucesso tal objetivo. O que há na obra literária é a construção de um novo mundo, capaz de refletir parcial e opacamente a sociedade externa, porém seguindo seus próprios padrões e estruturas narrativas. É nesse mundo que nos atemos para analisar os contos de *La Pierna de Severina*.

[...] a criação literária é uma coisa diferente da realidade, mas também significa o aparentemente contrário, ou seja, que a realidade é o material da criação literária. Pois é apenas aparente esta contradição, já que a ficção só é de espécie diversa da realidade por que esta é o material daquela. (HAMBURGUER, 1986, p. 2).

Por tratar de um mundo construído a partir do exterior, do social, o mundo da obra literária trata de assuntos pertinentes ao meio no qual teve sua

origem. O que se encontra no texto (aqui nos referimos especificamente às personagens e às suas atitudes) é ou pretende ser, de acordo com Forster (2004), humano. Portanto, vemos o texto literário como um fenômeno criado pela mão do homem com o substrato oferecido pela realidade empírica.

Do ponto de vista social, e por agora nos remetemos a Marisa Lajolo (2001), a obra literária é um objeto social muito específico, capaz de fazer o ser humano refletir sobre si mesmo, vendo-se como representação social. Os sofrimentos e as desventuras da pequena Maria no conto *Siesta*, extraído de *La Pierna de Severina*, por exemplo, bem como os de Severina e de Sisé em suas respectivas narrativas, são de um chamamento extremamente vigoroso. A própria Josefina Plá afirma na introdução de sua obra que o que ela escreve em seus contos não é apenas de caráter local, tipicamente do Paraguai, mas algo que poderia acontecer em qualquer parte do mundo, expandindo os limites de seus textos.

*Estoy convencida de que todos ellos, aunque rebotes de vivencias locales, son universales en su humana raíz. Cambiando nombres, paisajes y tal cual circunstancia, pueden darse, se dan, en cualquier otra parte del mundo.*⁵ (PLÁ, 1996, p. 163).

Suas mulheres são mulheres do cotidiano, vivendo situações aparentemente comuns, sendo negados a elas alguns direitos humanos básicos, não sendo vistas, nem ouvidas, silenciadas que são pela hipocrisia que as abraça sufocantemente. Plá instaura a feminilidade nessas mulheres, (con)formadas textualmente pelas microestruturas textuais.

As personagens, de acordo com Candido (2002), são seres fictícios, isto é, têm uma concepção fantasiosa que cria a impressão da mais legítima verdade existencial, numa condição de mimesis como exposta por Aristóteles em sua *Poética*. Se estabelece uma relação entre o ser vivente (o autor) e o universo fictício (a obra) que se concretiza por meio da personagem. Entre o “ser vivente” e o “universo ficcional” há tanto diferenças como afinidades e

⁵ Trad. nossa: “Estou convicta de que todos eles, ainda que retomados de vivências locais, são universais em sua raiz humana. Mudando nomes, paisagens e algumas circunstâncias, podem acontecer em qualquer outra parte do mundo.”

ambas são importantes para a criação do sentido de verdade na obra, a verossimilhança. Para que isso aconteça, é preciso a investigação sobre as condições de existência da personagem, começando por descrever, do modo mais empírico quanto possível, a nossa percepção de personagem.

Como afirma Forster (2004), toda personagem ficcional tem anseios a ser humana. Nos contos de Josefina Plá, as personagens femininas sustentam a relação entre a autora e a ficção, que reside na aquisição pelas personagens de características próprias do feminino, como a ausência, o silenciamento, a vivência ensimesmada, os sussurros, os balbucios e o medo. É o caso, por exemplo, de Ña Remigia, que não se conforma com seu estado de saúde (ela está internada em um hospital) e quer voltar para casa, onde ninguém a quer.

Todo ser humano é capaz de ações inesperadas e incompletas. Por isso, ninguém pode dizer, com exatidão, o que se esperar do outro. Na obra literária, o escritor estabelece uma imitação mais coesa, menos variável no estabelecimento da ação da personagem, embora não mais simples e compreensível do que a do ser real. Toda personagem é complexa e múltipla, pois o escritor pode combinar os elementos de caracterização organizados segundo uma certa lógica de composição que cria a ilusão de ilimitação.

A imitação da realidade empírica que ocorre na literatura é constituída pelas microestruturas textuais, que constroem a obra pautada nas formas da vida real, porém com algo a mais, como a imaginação e a fantasia humanas. São as microestruturas que (con)formarão o que há no texto: seus sentidos, as impressões causadas no leitor, a sensação de realidade, ou seja, a verossimilhança. Tudo é contado por alguém, passando-se dentro de um tempo, em um determinado espaço, envolvendo personagens. Portanto, não há como fugir dessas microestruturas, tratando-se da análise de uma narrativa literária.

No que se refere ao universo feminino, percebemos que o vazio, a falta e a ausência que perpassam as personagens também estão marcadas nas microestruturas. Ao analisarmos a ambientação socioespacial, por exemplo, podemos inferir por que uma personagem age de determinadas maneiras que a isolam dentro da narrativa, como ocorre com Severina no conto *La Pierna de*

Severina: seu silenciamento em relação à sua posição na comunidade é dado em parte pela atitude da sociedade local, que não aceita o ser diferente – Severina é manca. Por outro lado, a própria Severina não se aceita, por ser diferente dos demais. Há uma relação de reciprocidade entre o indivíduo e a sociedade, sendo difícil sabermos onde começa a não aceitação das diferenças: se no ser ou no corpo social.

Falemos agora do tempo. Segundo Castagnino (1970), o tempo possui uma afinidade com a literatura que vai muito além da lógica espacio-temporal na qual acontecem os fatos. Para o autor,

Tempo e literatura se relacionam de modos diversos: o Tempo, valor absoluto, instalação imaginativa, distância interior, afeta a essência e a estrutura do fato literário; em seu aspecto histórico, estático e referencial, oferece à literatura a coordenada que, junto ao fato geográfico (espaço), permite localizações precisas; através das variantes conhecidas como tempo biológico e tempo psicológico, sob formas de tema e motivação, intrica-se nas fabulações; a problemática do Tempo, discutida em domínios não literários (Física, Matemática, Filosofia etc.), encontra antecipação ou eco e sua aplicação na literatura. (CASTAGNINO, 1970, p. 14).

O tempo é o grande responsável pelo correr da narrativa. É ele, por exemplo, que passa muito lentamente e não deixa o acompanhante de Ña Remigia sair de seu quarto no conto do mesmo nome. É ele também que molda a clausura de Severina, acompanhando, também lentamente, a vida de seu lugar da janela de sua casa. É ele que acompanha o som da vida de Delpilar na vitrola da casa vizinha. “Nas obras ou nos textos literários ou dramáticos ou narrativos, o tempo é inseparável do mundo imaginário, projetado, acompanhando o estatuto irreal dos seres, objetos e situações.” (NUNES, 1995, p. 24). E não somente no texto escrito pelo artista, considerando que a obra literária segue, de alguma forma, uma base externa a ela.

A vida diária também está cheia do senso de tempo. Achamos que um evento acontece antes ou depois do outro; frequentemente nos ocorre esse pensamento, e muitas das nossas conversas e das nossas ações se baseiam nesse pressuposto. (FORSTER, 2004, p. 49).

No conto *La Pierna de Severina*, logo no primeiro parágrafo, encontramos as marcas da microestrutura temporal: “*Quince años hacía que Severina se movía apenas de aquel rincón de la pieza detrás de la reja.*” (PLÁ, 1996, p.165)⁶. No mesmo parágrafo, nos são apresentadas também outras microestruturas, como o foco narrativo, marcado pela voz de um narrador em terceira pessoa, apresentando a personagem Severina (PLÁ, 1996, p.165); o espaço: “[...] *aquel rincón de la pieza detrás de la reja.*” (PLÁ, 1996, p.165)⁷. A partir dessas breves marcações, contidas no parágrafo que abre o conto, o leitor é apresentado a um universo de relações assim como é a realidade empírica. Nada existe a não ser em relação. No período que nos apresenta o percurso exíguo de Severina, verificamos que as presenças da tragicidade e do silenciamento começam a se moldadas. Ao buscar refúgio dentro de sua casa, Severina isola-se do contato com os demais habitantes da comunidade e das informações sobre o mundo. O tempo passa e vai fixando na mente da personagem ideias que já não condizem mais com a realidade. Nesse seguimento:

Entre as várias armadilhas virtuais de um texto o *espaço* pode alcançar estatuto tão importante quando outros componentes da narrativa, tais como foco narrativo, personagem, tempo, estrutura etc. É bem verdade que, reconhecemos logo, em certas narrações esse componente pode estar severamente diluído e por esse motivo, sua importância torna-se secundária. Em outras, ao contrário, ele poderá ser prioritário e fundamental no desenvolvimento da ação, quando não determinante. Uma terceira hipótese ainda, esta bem mais fascinante!, é a de ir-se descobrindo-lhe a *funcionalidade* e *organicidade* gradativamente, uma vez que o escritor soube dissimulá-lo tão bem a ponto de harmonizar-se com os demais elementos narrativos, não lhe cedendo, portanto, nenhuma prioridade. (DIMAS, 1987, p. 5-6).

O fascínio que Dimas nos expõe em sua terceira hipótese, que se pode chamar de “aspecto do espaço”, é o entrelaçamento das microestruturas textuais. O espaço é um componente funcional que auxilia na análise e na interpretação de um texto, não sendo o elemento principal, mas um elemento

⁶ Tradução nossa: “Quinze anos fazia que Severina se movia apenas naquele canto da peça atrás da grade.”

⁷ Tradução nossa: “[...] naquele canto da peça atrás da grade.”

que tem o mesmo grau de importância que todos os outros componentes estruturantes da narrativa.

É pelo espaço, é no espaço que encontramos os belos fósseis de duração concretizados por longas permanências. O inconsciente permanece nos locais. As lembranças são imóveis, tanto mais sólidas quanto mais bem especializadas. Mais urgente que a determinação das datas é, para o conhecimento da intimidade, a localização nos espaços da nossa intimidade. (BACHELARD, 2008, p. 29)

Seguindo a proposição bachelariana, é no espaço que se dá toda a realização das ações das personagens, mesmo aquelas que realizam ações silenciosas, como nos contos de *La Pierna de Severina*.

É também a violência que estrutura e constrói as histórias de cada uma das personagens dos contos de Plá.

[...] na hora de transmitir a experiência de violência (a tensão), a expressão artística teve de servir-se de uma outra violência e com ela atingir determinado setor da consciência humana, onde só se chama pela emoção. (LINS, 1990, p. 90),

De acordo com Hannah Arendt (2011), ao contrário da ação, tudo o que diz respeito ao “contra” presta-se à dominação, tal como a violência, e opera no plano instrumental das atividades do trabalho e dos seus implementos. Isso acontece em todos os contos de *La Pierna de Severina*: todas as personagens, graças ao lugar ao qual foram destinadas / relegadas, são do “contra” social, não se adequando à sociedade na qual estão inseridas. São também personagens que refletem a literatura hispano-americana, essa literatura que, segundo Octavio Paz (1981), é contraditória, mescla de sombra e de luz, de vida e de morte, de sofrimento e de felicidade.

Ainda sobre o espaço, de acordo com Bachelard (2008), em espaços como a casa estão refletidos os universos interiores. A casa é o porto seguro; é nela onde há segurança suficiente para que, por exemplo, as pessoas⁸ possam sentir-se protegidas; é no seu interior que as pessoas podem revelar-se como

⁸ Pessoas tomadas pela denominação que Forster dá às personagens em *Aspectos do Romance* (2004).

elas mesmas, sem o auxílio de qualquer máscara social. É em meio a um pequeno espaço, atrás da cerca de sua casa, que no início do conto *La vitrola* Delpilar refugia-se do mundo ao ouvir na vitrola do vizinho soar um som que a retira da realidade empírica. É no pequeno canto de sua casa que Severina vê, através da janela, as filhas de Maria entrando e saindo da igreja o tempo todo e que, então, passa a desejar ser uma delas. É em um quarto de hospital que Ña Remigia lembra-se de seu passado e deseja sua antiga solidão, sendo nesse mesmo quarto que seu acompanhante não sabe como deixá-la morrer solitária. É em um chão sujo de uma cozinha que Sisé é animalizada, presença invisível a todos da casa onde mora. É de dentro de seu quarto escuro que Ciriaco vê a pequena Maria e em um desvario ataca sexualmente a própria filha. É no Paraguai que Josefina Plá narra episódios literários que poderiam ocorrer em qualquer parte do mundo.

Vale ressaltar que todas as personagens de Josefina Plá analisadas neste trabalho têm a casa como um grande suporte de vida: elas nunca ou quase nunca saíram de suas casas. É nelas, nas casas, que encontraram ou sua “salvação”, e aqui temos o toque do trágico, em que o que salvaria pode se tornar, também, sua perdição. Elas não conhecem outros espaços; todas são fruto de uma realização espácio-temporal do lugar onde vivem.

Ainda segundo Bachelard (2008), a casa faz que o homem se fortaleça, faz que não se perca, mantendo-o firme em meio às tempestades da realidade empírica. Porém, nos contos de Josefina Plá, não é propriamente a protagonista que irá se fortalecer; a casa fortalece outras personagens que acabam por sufocar as principais, levando-as ao desvario, à loucura, ao sofrimento, à dor e à morte. Um processo de gradação no qual a morte se torna a única maneira de se finalizar o conflito, morte aqui vista das mais diversas maneiras, desde o morrer para a vida que se faz em sua própria cercania à finalização da vida, morte do corpo.

Ela, a casa, é o primeiro mundo do ser humano e, em nossas lembranças, um grande berço ou o útero materno. Em determinadas narrativas, a personagem é construída de maneira fechada, sem contato com o mundo exterior. Tanta é a falta de contato com o mundo de fora que Severina, por

exemplo, quando sai de seu vilarejo e vai para Assunção procura refúgio no único lugar que “conhecia”, além de sua casa, a igreja, e é nesse ambiente, tão familiar a ela, que será violentada.

Em relação à construção da personagem,

Como um bruxo que vai dosando poções que se misturam num mágico caldeirão, o escritor recorre aos artifícios oferecidos por um código a fim de engendrar suas criaturas. Quer elas sejam tiradas de sua vivência real ou imaginária, dos sonhos, dos pesadelos ou das mesquinhas do cotidiano, a materialidade desses seres só pode ser atingida através de um jogo de linguagem que torne tangível a sua presença e sensíveis aos seus movimentos. (BRAIT, 1993, p.52).

Tal dosagem de poções refere-se à forma como a personagem é construída. Novamente, reiteramos que para tanto se faz necessário que toda a estruturação da obra esteja interligada, sem pontas que possam deixar informações e ações soltas dentro do texto.

Antonio Candido (2002) assevera que são seres fictícios que vivem os fatos que compõem o enredo, estando intimamente ligados a todos os demais componentes narrativos, exprimindo os intuitos da narrativa, bem como a visão da vida que decorre dos significados e dos valores que os alimentam, compondo, assim, nas personagens, o que há de mais vivo na obra literária. Nos contos de Josefina Plá, percebemos esta intimidade de ligação entre as personagens e o seu entorno: “[...] a personagem age à nossa frente sem que alguma vez sejamos admitidos ao conhecimento dos seus pensamentos ou sentimentos” (GENETTE, 1979, p. 188).

Para Anatol Rosenfeld (2002), a personagem de ficção, assim como a totalidade do texto, pode ou não ser uma projeção da realidade, no entanto, todo texto ficcional tem como base de configuração a realidade empírica. Não nos esqueçamos, porém, de que textos literários e suas personagens não são de maneira alguma uma cópia do real.

Personagens como Severina, Sisé, Delpilar, Ña Remigia e Maria são construídas com base no tempo e no lugar onde vivem. Segundo Candido,

[...] na vida estabelecemos uma interpretação de cada pessoa, a fim de podermos conferir certa unidade à sua diversificação essencial, à sucessão dos seus modos de ser. No romance, o escritor estabelece algo mais coeso, menos variável, que é a lógica da personagem. A nossa interpretação dos seres vivos é mais fluída, variando de acordo com o tempo ou as condições da conduta. No romance, podemos variar relativamente a nossa interpretação da personagem; mas o escritor lhe deu, desde logo, uma linha de coerência fixada para sempre, delimitando a curva da sua existência e a natureza do seu modo de ser. (2002, p. 58-59),

No conto *La Pierna de Severina*, Josefina Plá delimita a curvatura existencial de Severina por meio do tempo, que ela segue com uma mesma ideia fixa, e do espaço, no qual ela tenta se inserir. Desse modo, Plá constrói todo um aspecto psicológico da personagem, suas convicções, seus mais íntimos desejos, seus traumas e seu silenciamento final, tudo em consonância com as estruturas espacio-temporais da narrativa. O mesmo acontece com Sisé e Delpilar, a primeira criada como um bicho, permanentemente acuada e silenciada, e que não tem nenhuma fala em todo o conto, e a segunda silenciada pelo som da vitrola e depois pelo companheiro Cepí, sendo ambos seus esteios em uma sociedade que não a compreende e a recrimina.

Podemos tomar os contos de Plá como uma metáfora da realidade empírica, com pessoas sendo moldadas pelos duros padecimentos do meio onde vivem, não conseguindo resistir à vida, porém persistindo em seus objetivos ainda que não os alcancem.

As personagens da escritora paraguaia, à exceção de Maria, que seduz e não é seduzida, são todas seduzidas e (con)formadas pelo ambiente que as cerca: Sisé é tratada como um animal; Ña Remigia anseia por uma solidão que lhe é negada; Delpilar vive inebriada / “perdida” em meio ao som da vitrola e ao amor de Cepí; e Severina busca por sua perna. Para Leyla Perrone-Moisés (1998), o ato da sedução está presente em toda e qualquer forma da vida e, portanto, na linguagem humana, “[...] o seduzido não está simplesmente entregue a fantasia neurótica. Há nele, antes de tudo, o desejo de entrar em outra linguagem, de sair daquele círculo em que está aprisionado [...]” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p.17).

O ato de sedução se dá também dentro da literatura, já que ela é uma expressão humana de representação. Porém, esse ato só é eficaz no texto literário se estiver relacionado e constituído pelas microestruturas que compõem a narrativa.

CAPÍTULO 2

MARIAS, SEVERINAS, DELPILARES, SISÉS E REMIGIAS

Mrs. Dalloway disse que ela mesma ia comprar as luvas. Virginia Woolf(, 2005, p. 213).

Assim como Clarissa Dalloway e antes dela Emma Bovary e, antes ainda, Penélope, as personagens de Josefina Plá são um reflexo da força e do estigma do feminino. Uma força não compreendida como seiva física, mas como alento, coragem, seiva da alma, força para dizer que “ela mesma ia comprar as luvas”, ou as flores em outra ocasião. Força para dizer, dizer e com frequência não ser ouvida. Eis o dilema do feminino no Ocidente, marcado por faltas, omissões, carências, inanições, silêncios e vazios. Neste segundo capítulo, apresentamos as protagonistas de cada um dos contos de *La Pierna de Severina* analisados.

2.1 – A falta de Severina

*[...] estou procurando, estou procurando. Estou tentando entender.
Clarice Lispector (1998, p.11)*

A falta, de acordo com o Dicionário Aurélio (1975), pode ser: o ato ou efeito de faltar; a ausência de uma coisa precisa, útil ou agradável; a privação; a carência ou ainda o não comparecimento a um evento combinado, obrigatório ou habitual; a atitude ou a conduta digna de reprovação; a transgressão de preceito religioso; o desrespeito ou o não cumprimento de regras esportivas; e, por fim, o falecimento, a morte.

Como a falta, que possui tantas acepções, se faz dentro do conto *La Pierna de Severina*?

Conforme Aristóteles em sua *Poética*, o texto literário é constituído por uma imitação do real, no entanto, tal imitação não se configura com uma cópia da realidade. A partir do conceito aristotélico, podemos pensar as questões acerca do feminino na literatura como uma vertente social, já que no texto literário há a criação de um “mundo” possível, baseado na sociedade externa à obra. Portanto, o feminino se faz na obra literária de maneira a não somente refletir, mas, sobretudo a problematizar a realidade social, apresentando nuances de sua realização no universo empírico.

O conto *La pierna de Severina* narra a trajetória de Severina, uma moça de estirpe humilde, que vive em uma pequena comunidade no interior do Paraguai, e que há quinze anos cuida de uma tia doente, evitando sair de casa por vergonha de uma deficiência física. Nas poucas vezes em que sai para ir à missa, faz tudo o que está ao seu alcance para que ninguém a veja. Seu desejo maior, desde antes do acidente no qual perdeu a perna, é ser “*hija de Maria*” da paróquia da comunidade, o que não pode ser, pois uma “*hija de Maria*” tem que acompanhar as procissões e fazer pequenos trabalhos na igreja, o que envolve longas caminhadas e horas sem poder sentar-se. É nesse contexto que se desenvolve a história de Severina e no qual o feminino será provado de maneira violenta e trágica.

De acordo com Octavio Paz, a prosa é “[...] primordialmente um instrumento de crítica e análise” (1982, p. 83) da sociedade da qual proveio. No entanto, tal como afirma Poe (1997), tudo o que compõe a obra de arte literária é primeiramente pensado e manipulado no texto por meio de seus componentes estruturais básicos. Logo, toda a crítica produzida por meio da personagem Severina se passa em um tempo e um espaço determinado, sendo contada por um narrador. É pelas falas desse narrador que podemos notar as doses de crítica à sociedade paraguaia. Severina é criada dentro de um contexto social que não privilegia ou oferece quase nada para seu desenvolvimento como ser humano.

Com um narrador caracterizado, de acordo com a terminologia de Friedman, citado por Guyon (1976), como onisciente neutro, em que não há a intromissão direta do autor ou do próprio narrador no texto, todas as mazelas,

os sofrimentos e as violências pelas quais Severina passa provêm da construção narrativa da sociedade onde está inserida.

Ao tomar as proposições de Candido (2000), podemos perceber que o fator social atua como parte dos componentes essenciais na construção da obra de arte literária.

É o que vem sendo percebido ou intuído por vários estudiosos contemporâneos, que, ao se interessarem pelos fatores sociais e psíquicos, procuram vê-los como agentes da estrutura, não como enquadramento nem como matéria registrada pelo trabalho criador; e isto permite alinhá-los entre os fatores estéticos. A análise crítica, de fato, pretende ir mais fundo, sendo basicamente a procura dos elementos responsáveis pelo aspecto e o significado da obra, unificados para formar um todo indissolúvel [...] (CANDIDO, 2000, p.7).

No decorrer da narrativa, percebemos que quase todas as atitudes da personagem são realizadas por meio do extremo desejo que, segundo Leyla Perrone-Moisés (1998), está ligado a toda e qualquer atividade humana, no caso de Severina, de se tornar “*hija de Maria*”. Porém, há um impedimento: ela tem uma deficiência física que a separa da sociedade que a cerca, deixando-a fora dos vários locais sociais que formam sua comunidade, o que se caracteriza como uma violência ao direito do outro de ir e vir.

Severina é o reflexo da criação do feminino enquanto gênero na sociedade ocidental.

À medida que as civilizações se desenvolveram, a partir dos contatos e das limitações das trocas, os sistemas de gênero – relações entre homens e mulheres, determinação de papéis e definições dos atributos de cada sexo – foram tomando forma também (STEARNS, 2007, p. 31).

Construída dentro dos padrões que socialmente são próprios do feminino, a personagem central é mostrada de maneira a refletir tais aspectos. O conto se inicia situando Severina em sua moradia: “*Quince años hacía que*

*Severina se movía apenas de aquel rincón de la pieza detrás de la reja.*⁹ (PLÁ, 1996, p. 165). Se assim como afirma Bachelard, “[...] todo espaço realmente habitado traz a essência da noção de casa” (2008, p. 25), e com a ideia que temos da casa com um espaço fechado por paredes e por isso protegido, podemos pensar, com base nas projeções de Lacan (2011), que no interior dessas paredes existe um vazio, algo que foi, por alguma razão, isolado em seu interior, no interior da casa, uma pequena peça que guarda o vazio. É “*aquel rincón*” vazio que guarda Severina e que é um dos lugares essenciais habitados pelo feminino.

De acordo com Lacan (2011), a forma com que as sociedades criam determinados aspectos em relação aos gêneros masculino e feminino difere homens e mulheres, criando hierarquias de poder. Assim, o homem torna-se mais forte pela necessidade do enfrentamento em conjunto para a diminuição de riscos. Com a mulher ocorre o contrário: existe um enfrentamento solitário que ocorre por diversas razões, desde sociais até psíquicas, dentre elas, o patriarcalismo.

Assim, sozinhas, as mulheres criam barreiras próprias para o enfrentamento do mundo que as cerca, erigindo o que Lacan (2011) chama de “paredes”, utilizadas para proteção própria. Severina faz das paredes de sua casa suas próprias “paredes”, que a protegem do mundo de fora. Ainda de acordo com Lacan (2011), é em meio a essas paredes que o feminino se fará como tal, usando-as como válvula de escape para o vazio que as preenche. No entanto, é esta mesma válvula de escape que fará com que o feminino seja também o lugar do trágico e da salvação que condena.

À Severina, além da falta da perna, que marca toda sua peregrinação narrativa, está destinada outra forma de mutilação, de invasão corporal. De acordo com Lins, “O corpo, em sua dimensão mais completa, constitui, pois, o foco central de qualquer reflexão que se realize sobre a existência humana, seu meio ambiente e suas criações” (1990, p. 70). Severina, que perdera sua perna em um brutal acidente, “*Iba a hacer la primea comuni3n a los once años,*

⁹ Tradução nossa: “Quinze anos fazia que Severina se movia apenas naquele canto atrás da cerca.”

*cuando la carreta le aplastó la pierna y hubo que cortársela.*¹⁰”(PLÁ, 1996, 165). Ela sofre por não se achar digna de ser “*hija de Maria*”, justamente pela falta que carrega no próprio corpo, aliada ainda a todas as mazelas sofridas por também ser mulher.

A personagem vive em meio a uma sociedade criada por Plá para ser o retrato do descaso com o essencial para a manutenção da vida física, mas, de maneira antitética, fazendo com que se preserve o básico da vida do espírito. O caso de Severina vem à tona como consequência do mundo criado pela contista e que é uma crítica às sociedades ocidentais marcadas pelo patriarcalismo e pela presença da Igreja Católica. Por suas privações, Severina se entrega às vicissitudes de seu tempo, deixando com que ele faça as vezes de moldador de sua personalidade.

Severina é arquitetada a partir do meio e do tempo em que vive, sendo também um fruto de seu desejo, como podemos perceber pela fixação que ela tem em se tornar “*hija de Maria*”, mesmo não podendo exercer a função em sua completude. Será Severina uma personagem plana ou redonda?

[...] as personagens *redondas* têm profundidade e tão-somente se revelam por uma série de características, ao contrário das *planas*, identificadas pelo desenvolvimento irregular de uma virtude ou vício. Dinâmicas, as coisas se passam *dentro* delas e não a elas; por isso causam surpresa ao leitor graças à sua “disponibilidade” psicológica, em tudo semelhante à dos seres vivos. Enquanto “a composição [da personagem *plana*] é sem dúvida mais deliberada, se não consciente, ao menos mais metódica”, como “o resultado duma construção racional, lógica”, a personagem *redonda* “parece formada pelo interior”, faz “figura de ser singular, concreto” e “fruto duma visão global, dum *élan* impulsivo onde a sensibilidade e suas intuições ocupam grande parte”. Mais ainda a personagem *plana* depende do “meio” para adquirir sua individualidade, ainda assim relativa; moldada pelo ambiente social em que vive, dela recebe “sua linguagem, seus gestos, seu porte, seus hábitos, e mesmo seus modos de pensar e de sentir”. Por isso, funciona como uma espécie de índice-social, ao passo que a personagem *redonda* obedece primordialmente aos impulsos interiores, colocando-se à margem ou acima das coerções sociais. Indivíduo diferenciado, inigualável e inconfundível, enquanto a personagem *plana* é coletiva, social. Esta não parece ter “eu”, salvo o “eu social”; a outra, só possui “eu”, e o “eu profundo”, à casta de atrofiar o “eu” social ou jamais tê-lo desenvolvido. (MOISÉS, 1973, p. 230).

¹⁰ Tradução nossa: “la fazer a primeira comunhão aos onze anos quando uma carreta lhe esmagou a perna e tiveram que amputá-la.”

De acordo com Moisés, pode-se perceber que a protagonista de *La pierna de Severina* possui características de ambos os tipos de personagens, havendo uma transitoriedade que envolve Severina dentro da narrativa. À primeira vista, ela é moldada pelo espaço onde vive, uma pequena comunidade interiorana que tem sua vida regida pela Igreja Católica:

[...] Apenas salía a la calle. A misa, los sábados anochecidos a confesarse; los domingos muy de mañana a misa, para que nadie la viese así, bandeándose sobre la muleta.

Y, sin embargo, Severina abrigaba ya, desde antes de lo de la pierna, en lo hondo de su corazón, un royente deseo. Quería ser Hija de María. Háblalo deseado con todo el corazón desde pequeña cuando veía a las otras chicas un poco mayores ir y venir desde la iglesia, pasar horas en la sacristía, salir con sus velos blancos en todas las procesiones.¹¹ (PLÁ, 1996, p. 165).

Por outro lado, ela preserva características que não condizem totalmente com a sociedade na qual vive por uma questão de territorialidade, o que marca uma relação entre o poder “ser” algo e a sociedade. Apesar de sua reclusão, Severina carrega importantes questionamentos interiores:

[...] Severina no contestaba, pero volvía la cabeza frunciendo el ceño cuanto el respeto se lo permitía. Trabajar como Hija de María, sin serlo... Eso sí que no iba a hacer.¹² (PLÁ, 1996, p.16)

Portanto, percebemos que Severina possui características de ambos os tipos de personagens analisados por Massaud Moisés. O desenvolvimento com certa irregularidade de manias ou de virtudes, que é marca de personagens planas, está presente na “lerdadeza” de Severina para determinadas coisas. Porém, ela preserva também marcas de personagens redondas, como, por exemplo, a manutenção interna dos pensamentos e das ideias que a ajudam a se moldar e a desejar algo para além de viver sua vida através da janela de sua casa.

¹¹ Tradução nossa: “Apenas saia à rua para a missa aos sábados anoitecidos, para confessar-se; aos domingos, muito de manhã, para a missa, para que ninguém a visse assim, bamboleando-se sobre a muleta.”

¹² Tradução nossa: “Severina não contestava, mas voltava a cabeça, franzindo a testa quando o respeito o permitia. Trabalhar como Filha de Maria sem o ser... Isso sim que não ia fazer.”

[...] Severina era, para todo menos para el ñandutí, un poco lerda. Se había retrasado para leer y para aprender el catecismo. Iba a hacer la primea comunión a los once años, cuando la carreta le aplastó la pierna y hubo que cortársela. Cuando quedó sin pierna, naturalmente no hubo caso. Pues una Hija de María que no va a la procesión, que no puede trafaguear arriba y debajo de sillas y escaleras, no es eficaz. El viejo señor cura se lo había hecho entender así. Y Severina, sintiendo que el alma se le desmigajaba, había callado. Pero era un renunciamiento que había de renovar todos los días, pues nunca había logrado resignarse de una vez por siempre. Oh, no, nunca se resignaría. Al contrario. A medida que el tiempo pasaba se convencía más y más de que ella había nacido para ser Hija de María y que si no llegaba a serlo, su vida no tenía objeto.

*Pero aquella pierna que le faltaba, ¡Dios mío!*¹³(PLÁ, 1996, p.165,166.)

Podemos, então, tomar o conto *La pierna de Severina* como uma metáfora da realidade externa à obra: a pessoa que é moldada a duras penas pelo meio onde vive e pelos acontecimentos externos à sua vida, persistindo em seu objetivo, mesmo que internamente. Severina torna-se, ao mesmo tempo, no final da narrativa, individual e coletiva. Mesmo com seu principal problema, a deficiência na perna, continua persistindo, cedendo, ainda que em parte, a uma tentativa de realização de seu desejo:

[...] Severina volvió a su trabajo tras la ventana. Y ya no expresó más su deseo de ser Hija de María. Cuando alguien extrañado le preguntaba si no pensaba ya en eso, Severina bajaba la vista y contestaba con voz monótona:

— Eso pasó todo. Una renga como yo no sirve luego para Hija de María.

*Pero en la siguiente fiesta de la Virgen apareció cambiado el mantel del altar mayor. Un mantel con la-bores de Ñanduti como no se había visto hasta entonces. Era el obsequio de Severina a Nuestra Señora.*¹⁴(PLÁ, 1996, p. 172, 173)

¹³ Tradução nossa: “Severina era para tudo, menos para o Ñanduti, um pouco lerda. Havia se atrasado para ler e para aprender o catecismo. Ia fazer a primeira comunhão aos onze anos quando o carro lhe esmagou a perna e teve que amputá-la. Quando ficou sem perna, naturalmente não foi o caso, pois uma Filha de Maria que não vai à procissão, que não pode trafegar acima e abaixo de cadeiras e para escadas não é eficaz. O velho senhor padre a havia feito entender assim. E Severina, sentindo que a alma se esmigalhava, havia calado. Mas era uma renúncia que havia de renovar todos os dias, pois nunca havia alcançado resignar-se de uma vez para sempre. Oh, não, nunca se resignaria. Ao contrário. À medida que o tempo passava, se convencia mais e mais de que ela havia nascido para ser Filha de Maria e que se não chegasse a ser, sua vida não teria objetivo. Mas aquela perna que lhe faltava, Deus meu!”

¹⁴ Tradução nossa: “Severina voltou a seu trabalho atrás da janela. E já não expressou mais seu desejo de ser Filha de Maria. Quando alguém perdido lhe perguntava se não pensava já nisso, Severina baixava os olhos e respondia com voz monótona:

- Isso tudo passou. Uma manca como eu não serve para Filha de Maria.

Severina, seduzida pela visão que tinha através de sua janela das *hijas de Maria*, deixa-se levar pelo tempo do seu entorno. Como um Narciso que vê sua imagem refletida no espelho d'água e a deseja incondicionalmente, Severina vê a imagem das *hijas de Maria* e as deseja da mesma maneira. No entanto, a sociedade que cria as *hijas de Maria* rejeita uma *hija* manca, assim como Narciso rejeita Eco, pois tanto em Severina quanto em Eco falta algo. “[...] Eco se fascina pela beleza viril de Narciso que, entretanto, não pode amá-la. Amar Eco seria amar a incompletude, a mutilação que se ouve em sua voz entrecortada, sempre transitando na fala alheia.” (BRANDÃO, 1989, p. 18).

Quantas vezes ela quis aproximar-se, com palavras carinhosas, e dirigir-lhe ternas súplicas! Sua natureza a impede de falar em primeiro lugar. Permite-lhe, porém, e ela se dispõe a isso, esperar os sons e devolver-lhe as próprias palavras. Por acaso, o adolescente, separado do grupo fiel de seus companheiros, perguntara: ‘Aqui não há alguém?’ ‘Há alguém’, respondera Eco. Ele se admira, e olha em torno. ‘Vem!’, grita muito alto; Eco repete o convite. Ele olha para trás, e, não vendo ninguém aproximar-se, pergunta: ‘Por que foges de mim?’ E ouve as mesmas palavras que dissera. Insiste e, iludido pela voz que responde à sua, convida: ‘Vem para junto de mim, unamos-nos!’ A nada Eco respondera com mais boa vontade: ‘Unamos-nos!’ Ajunta o gesto à palavra e, saindo da floresta, avança para abraçar o desejado. Ele foge, e diz, ao fugir: ‘Afasta-te de mim, nada de abraços! Prefiro morrer, não me entrego a ti!’ Eco repetiu somente: ‘Me entrego a ti!’ Desdenhada, esconde-se na floresta e protege com flores o rosto corado de vergonha, e, desde então, vive naquelas grutas isoladas. Seu amor, no entanto, é perseverante, e cresce com a amargura da recusa. As preocupações incansáveis consomem seu pobre corpo, a magreza lhe encolhe a pele, a própria essência do corpo se evapora no ar. Sobrevivem, no entanto, a voz e os ossos. A voz persiste; os ossos, dizem, assumiram o aspecto de pedra. Assim, ela se esconde nas florestas, e não é vista nas montanhas. É ouvida por todos; é o som que ainda vive nela. (OVIDIO, 1983, p. 58).

Quantas vezes Severina quis se tornar uma *hija de Maria*, aproximar-se do que se encontrava à sua volta. Quantas vezes lhe foi negado tudo por conta de sua incompletude. Assim como Eco, ela se entrega à solidão, continuando a conviver com a presença de sua falta, sendo incompleta e aceitando essa ausência.

Mas na seguinte festa da Virgem apareceu trocado o mando do altar mais velho. Um manto com trabalhos de *Nanduti* como não se havia visto até então. Era o obséquio de Severina à Nossa Senhora.”

2.2 – A omissão de Delpilar

A felicidade sempre iria ser clandestina para mim. Clarice Lispector
(1998, p. 12)

Se o silêncio pode salvar, este mesmo silêncio pode também aniquilar. “Para se defender das sereias, Ulisses tapou os ouvidos com cera e se fez amarrar ao mastro.” (KAFKA, 2008, p. 104). Delpilar, para poder sobreviver, tapou os ouvidos com música e “[...] *entro en trance, y ya no se pudo sacar de ella más nada*”¹⁵ (PLÁ, 1996, p. 175).

Nesse mundo convencional, regido pelos homens, a mulher cria para si um universo de infinita riqueza: ouve o canto dos pássaros, o tique-taque do relógio, respira o perfume das árvores, da vida, das flores, da noite. A força e a aventura da vida estão ali. Essa doçura de viver, à qual só a mulher parece ter, por instantes, acesso, se destaca, sobre um fundo de violência, de um mundo absurdo em que as existências austeras são codificadas de maneira imutável. (MANNONI, 1999, p. 15).

Ou então, é neste mesmo mundo convencional que elas se refugiam dentro de si mesmas pela beleza contida no som. Delpilar, a personagem principal do conto *La Vitrola*, de Josefina Plá, vive em um mundo à parte, construído dentro do mundo real, desde pequena quando ouviu o som do fonógrafo do vizinho. Delpilar aprende a desligar-se do mundo e a viver transida.

[...] *D. Pedro, el vecino del Doctor, compro el fonógrafo. A partir de aquel instante, Delpilar entró en trance, y ya no se pudo sacar de ella más nada. Sonaba el fonógrafo – que sonar, sonaba a menudo, a la hora más imposible y a todo pulmón – y Delpilar desaparecía*¹⁶ (PLÁ, 1996, p. 175).

A construção de Delpilar, no conto *La Vitrola*, esbarra e se faz dentro do universo feminino. Esse universo pode ser compreendido dentro do conto ao

¹⁵ Tradução nossa: “[...] entrou em transe, e já não se pôde tirar dela mais nada.”

¹⁶ Tradução nossa: “[...] D. Pedro, o vizinho do Doutor, comprou um fonógrafo. A partir daquele instante, Delpilar entrou em transe e já não se pôde tirar dela mais nada. Soava o fonógrafo – que soar, soava frequentemente, à hora mais improvável e a todo pulmão – e Delpilar desaparecia.”

aludirmos às proposições de Jacques Lacan em *Estou falando com as paredes* (2011), no qual o psicanalista conceitua a questão da formação do feminino a partir da maneira como as mulheres foram concebidas dentro da cultura ocidental.

A presença feminina em geral foi vista como menos importante no espaço da cultura e da literatura ocidental. Como afirma Schmidt (1995), a mulher sempre esteve relegada ao papel de musa, de mãe, de esposa, sem o contato com o externo à casa, estando impossibilitada de reconhecer-se como detentora de certos pensamentos que não condiziam com a sua realidade de mulher. Apesar de desenvolvido dentro de uma cultura masculina dominante, o feminino forçou um desequilíbrio nas relações representativas congeladas da cultura masculina. Lacan (2011) propõe que por conta disso o feminino criou ao longo do tempo “paredes” que o protegiam contra o mundo no qual foi criado. Dentro de tais paredes, o vazio feminino poderia se fazer, se realizar e realizar suas ações.

Em *La vitrola*, Josefina Plá cria um enredo no qual podemos perceber as “paredes” aludidas por Lacan (2011), pois Delpilar, personagem principal, cria “paredes” musicais para fugir do mundo real: “*Sonaba el fonógrafo [...] y Delpilar desaparecia*”¹⁷ (PLÁ, 1996, p. 175).

No que diz respeito à estruturação formal da narrativa, Delpilar é, por atributos de uma construção baseada em aspectos psicológicos da “pessoa”, uma personagem que podemos classificar, de acordo com as projeções de Massaud Moisés, como redonda, caracterizando-se pela:

[...] profundidade e tão-somente se revelam por uma série de características, [...]. Dinâmicas, as coisas se passam *dentro* delas e não a elas; por isso causam surpresa ao leitor graças à sua ‘disponibilidade’ psicológica, em tudo semelhante à dos seres vivos. [...] a personagem *redonda* ‘parece formada pelo interior’, faz ‘figura de ser singular, concreto’ e “fruto duma visão global, dum *élan* impulsivo onde a sensibilidade e suas intuições ocupam grande parte. [...] a personagem *redonda* obedece primordialmente aos impulsos interiores, colocando-se à margem ou acima das coerções sociais.

¹⁷ Trad. nossa: “[...] D. Pedro, o vizinho do Doutor, comprou um fonógrafo. A partir daquele instante, Delpilar entrou em transe, e já não se pode tirar dela mais nada. Soava o fonógrafo – que soar, soava frequentemente, à hora mais improvável e a todo pulmão – e Delpilar desaparecia.”

Indivíduo diferenciado, inigualável e inconfundível,[...]possui 'eu', e o 'eu profundo', à custa de atrofiar o 'eu' social ou jamais tê-lo desenvolvido.

Por isso mesmo, a personagem *redonda* é ela própria e mais ninguém, precisamente como os seres vivos o são ou podem ser, graças ao nome ao aspecto físico irrepitível, a voz etc., etc. Daí que possa derivar para o *caráter*. Mas, sendo tão 'humana', a personagem *redonda* não raro acaba por se transformar em símbolo, símbolo duma "possibilidade" humana por momentos elevada à sua dimensão mais alta. (MOISÉS, 1973, p. 230. Grifos do autor)

Delpilar é uma personagem criada a partir de seu interior; tudo o que ela reconhece é o que se passa dentro de si, pois, inebriada pela música, não responde mais aos estímulos do mundo externo ao seu próprio íntimo. O que permanece enquanto o fonógrafo toca é ela consigo mesma. Delpilar carece da música do fonógrafo para sair do mundo real e é isso o que ela deseja.

[...] de todo recogió Delpilar a cambio de sus arrobos melódicos. Pero fue inútil. No pudieron sacar la afición. Solo cuando, fallecido el viejo Don Pedro, enmudeció para siempre el fonógrafo, tragado por el remolino de la testamentaria.

Del episodio, quedóle a Delpilar un secreto, royente anhelo en lo hondo del alma. Una vez solamente subió hasta la boca ese anhelo. Fue a cumplir quince años. Estrenaba un vestido; el único nuevo quizá que tuvo en toda su vida. Y que por cierto no remediaba un ápice su ñata, renegrida fealdad.[...]”¹⁸ (PLÁ, 1996, p. 175-176)

Ao falarmos da construção do mundo interior, no qual Delpilar se refugia do mundo exterior, não podemos deixar de lado questões relativas a esta espacialidade, o espaço interno de cada pessoa. Assim podemos pensar na imensidão da alma de cada ser humano. No entanto, afirma Bachelard que

[...] a imensidão é uma categoria filosófica do devaneio. Sem dúvida, o devaneio se alimenta de espetáculos variados; mas por uma espécie de inclinação inerente, ele contempla a grandeza. E a contemplação da grandeza determina uma atitude especial, um

¹⁸ Tradução nossa: “[...] de tudo se fez para Delpilar mudar seus transe melódicos. Mas foi inútil. Não lhe puderam tirar a fixação. Só quando faleceu o velho Dom Pedro, emudeceu para sempre o fonógrafo, engolido pelo remoinho do testamento.

Do episódio, restou a Delpilar um segredo, corrosivo anseio no fundo da alma. Uma vez somente subiu até a boca esse anseio. Foi ao fazer quinze anos. Estreava um vestido, o único novo, talvez, que teve em toda sua vida; e que por certo não remediava nem um pouquinho a sua natural e enegrecida feiura [...].”

estado de alma tão particular que o devaneio coloca o sonhador fora do mundo próximo, diante de um mundo que traz o signo do infinito. (2008, p.189)

Ao aplicar a proposição de Bachelard (2008) ao conto *La Vitrola*, a omissão de Delpilar perante o mundo próximo a ela pode ser interpretada pela falta de grandeza que o mundo que a cerca possui em relação à grandiosidade da música que advém do fonógrafo. Diante disso, Delpilar silencia a tudo que está ao seu redor. Por conta disso, a personagem entra em seu universo feminino, criando as “paredes” lacanianas, necessárias para a manutenção de sua vida. Ao som do fonógrafo, ela desaparece de si mesma e dos outros.

Quando o vizinho e proprietário do fonógrafo, Dom Pedro, morre, o som que entorpece Delpilar lhe é totalmente retirado, não havendo mais a música. No entanto, isso não faz com que o mundo externo (re)tome Delpilar, pois uma parte dela sempre desejará o som, a música que a leva para outro lugar. Desse modo, ela permanece silenciosa para o mundo.

[...] quedóle a Delpilar un secreto, royente anhelo en lo honde del alma. Una vez solamente subió hasta la boca ese anhelo. Fue a cumplir quince años. Estrenaba un vestido; el único nuevo quizá que tuvo en toda su vida. Y que por cierto no remediaba un ápice su ñata, renegrada fealdad. Ña Romilda, con voz cascada, bromeó:

- Jha é...Ocai chipá...¡Pronto vas a tener novio...! ¿No es cierto pa Fausta...?

Pero Delpilar protestó.

- Yo no quiero novio.

- ¿No...? ¿Qué lo queréis, entonces...? – preguntó Doña Fausta.

- Yo quiero un fonógrafo – contestó Delpilar.¹⁹(PLÁ, 1996, p.175-176)

Nada mais na vida de Delpilar tem importância. Tanto é assim que há uma grande elipse, que é definida pela exclusão de determinados acontecimentos diegéticos no texto, dando origem a vazios narrativos, mais ou

¹⁹ Tradução nossa: “[...] ficou a Delpilar um segredo, corrosivo anseio no fundo da alma. Uma vez somente subiu até a boca esse anseio. Foi ao fazer quinze anos. Estreava um vestido, o único novo, talvez, que teve em toda sua vida, e que por certo não remediava nem um pouquinho a natural e enegrecida feiúra. Dona Romilda, com voz gasta, brincou:

- Que bom ganhar coisas, presentes... Logo vai ter um noivo! Não é verdade Dona Fausta...? Mas Delpilar protestou.

- Eu não quero noivo.

- Não...? O que quer então...? – perguntou Dona Fausta.

- Eu quero um fonógrafo – contestou Delpilar.”

menos extensos. A elipse é um processo fundamental da técnica narrativa, pois nenhum narrador pode relatar com estrita fidelidade todos os pormenores da diegese.

Delpilar somente adquire algo de vida quando está em sintonia com o fonógrafo. O tempo em que não passa inebriada pela música não é importante e ela permanece em silêncio. Segundo Castagnino (1970, p.13), “O tempo integra a essência da vida e do ser humano”. Podemos, então, deduzir que a vida da personagem tem sua essência ligada ao fonógrafo, à música que dele sai, ou a algo que substitua o fonógrafo em sua vida, pois há um enorme lapso temporal, onde nada da vida de Delpilar é sabido. “[...] Fue a cumplir quince años [...] Cuando estalló la guerra del Chaco, Delpilar, con treinta y siete años [...]”.²⁰(PLÁ, 1996, p.175-176) A narrativa sobre a vida de Delpilar silencia quando a música do fonógrafo lhe é retirada pela primeira vez.

As formações do feminino, segundo ainda pelo olhar de Lacan (2011), são como estruturações de paredes que guardam o vazio. Em *La Vitrola* as paredes são a música, primeiramente, e depois a própria Delpilar, que guardam o vazio que é a falta da música dentro de si. Ela cria artificios para suprir a falta que o som do fonógrafo lhe faz, no entanto, a falta já está entranhada em si.

Na cultura ocidental, durante um longo tempo a mulher podia ser sintetizada em artefato de manipulação e de dominação, desenhada em papéis sociais e estereótipos constituídos pelo patriarcado, não podendo conservar seu nome, ter uma identidade ou construir uma história. O espaço feminino, tanto imaginário quanto real, foi estabelecido por homens de acordo com seus interesses, leis e valores, definindo as mulheres em alguns poucos e possíveis papéis: mãe, esposa e filha. Assim, a formação do feminino, assim como a formação da personagem Delpilar em *La Vitrola*, se faz de maneira a manter o que se tem de construção pelos homens e de adaptação a essa constituição.

Como Delpilar não mais tinha o som inebriante a acompanhá-la, sua vida não se fechava totalmente. Durante anos, ela é levada pela vida e pelas desventuras sociais, com extrema passividade. Delpilar apenas sobrevivia, agora já não dependendo mais de Dona Fausta, que havia lhe dado um

²⁰ Tradução nossa: “[...] Foi ao fazer quinze anos. [...] Quando estourou a guerra do Chaco, Delpilar, com trinta e sete anos [...].”

pequeno rancho, o que lhe propiciava ganhar a própria vida. Porém, tudo o que faz sem o som do fonógrafo não tem graça: “*Se ganaba la vida por su cuenta, ya actuando de cocinera en tal cual santo ara, ya vendiendo verduras o lavando. No que tuviera para ninguna de esas cosas mucha gracia [...] Seguía siendo flaca y renegrida, canillas de pájaro.[...]*”²¹ (PLÁ, 1996, p. 176).

Sua vida somente muda com a chegada de Cepí. Assim como o fonógrafo, não há qualquer informação a respeito de sua chegada, nem o que nele encantou Delpilar. “*Pero un día [...] apareció Cipriano, Cepí. Nadie supo nunca cómo se las había arreglado éste para transponer la tranquera;[...]*”²² (PLÁ, 1996, p. 176).

É com Cepí que o vazio da vida de Delpilar, causado pela falta da música do fonógrafo, será, ao menos parcialmente, preenchido. McLeish (2000), com base na *Poética* aristotélica, observa que as personagens femininas trágicas não podem ser providas de bravura e de inteligência, pois “A bravura é uma qualidade masculina; uma mulher demonstrá-la é inconveniente, como o seria revelar capacidade intelectual.” (McLEISH, 2000, p. 22). Sendo assim, Delpilar pode se manter a duras penas, sobrevivendo apenas no mundo exterior, pois não há como se voltar ao mundo interior, em face da ausência da música. Com a chegada de Cepí, provido de jovialidade, de força e de bravura para enfrentar a sociedade, e o posterior casamento de ambos, Delpilar passa a viver novamente, mas dessa vez no mundo externo, juntamente à sociedade onde está inserida.

Vemos que a sociedade construída por Josefina Plá é um elemento de grande importância para a permanência de Delpilar em seu estado de silenciamento e de passividade,

Tomando o fator social, procuraríamos determinar se ele fornece apenas matéria (ambiente, costumes, traços grupais, idéias), que serve de veículo para conduzir a corrente criadora (nos termos de Lukács, se apenas possibilita a realização do valor estético); ou se,

²¹Tradução nossa: “Ganhava a vida por sua própria conta, atuando desde cozinheira, vendendo verduras ou lavando. Não havia muita graça em nenhuma dessas coisas [...] Seguia sendo fraca e enegrecida, canelas de pássaro [...]”

²² Tradução nossa: “Mas um dia [...] apareceu Cipriano, Cepí. Ninguém soube nunca como ele tinha conseguido transpor o portão [...]”

além disso, é elemento que atua na constituição do que há de essencial na obra enquanto obra de arte (nos termos de Lukács, se é determinante do valor estético). (CANDIDO, 2000, p. 14).

A omissão de Delpilar em relação ao que ocorre no mundo próximo a ela quando, por meio de Cepí, passa a desvanecer-se entra em choque com o estado social, que não aceita a ascensão da personagem.

Percebemos pelas expressões usadas pelo narrador que o casal Delpilar e Cepí é de muito boas relações um com o outro e que isso despertava na comunidade onde viviam inveja. Delpilar agora já não é tão fraca e o universo do entorno não pode esmagá-la, passando então a invejá-la.

La unión de Delpilar y Cepí no llevaba trazas de romperse; su mutua adhesión hacía de ellos un ejemplo escandaloso para a vengidad. Cepí si no era para trabajar, no salía del rancho. La perezosa de Delpilar se quebró. [...]

- ¿Pero que tendrá esa vieja Delpilar...? – se preguntaban los hombre.

- ¿Qué le encontrará a esa vieja ese estúpido Cepí...?se preguntaban las mujeres.²³ (PLÁ, 1996, p.177)

A mudança na vida de Delpilar por meio da prosperidade provocada pela jovialidade e pela vitalidade de Cepí não era algo que a comunidade podia conceber. Ao longo da narrativa, percebemos que o fator social influi com eficácia no interior de Delpilar, pois é por causa dele que o narrador onisciente relatará a retomada da omissão e do silenciamento da personagem.

A vida de Delpilar e de Cepí progride e eles passam a ter a melhor casa e as melhores condições de vida da comunidade. Delpilar está grávida e, o melhor de tudo, Cepí encomenda uma vitrola para ela, “*Pero alguien en alguna parte debió pensar esta vez que ya era demasiado suerte.*”²⁴ (PLÁ, 1996, p. 180). O narrador nos mostra que a opinião social influi grandemente para que

²³ Tradução nossa: “A união de Delpilar e Cepí não tinha traços de romper-se: sua mútua adesão fazia deles um escandaloso exemplo para a vizinhança. Cepí, se não era para trabalhar, não saía do rancho. A preguiça de Delpilar havia se dissipado.[...]”

- Mas o que terá essa velha Delpilar...? - se perguntavam os homens.

- O que encontrará nessa velha esse estúpido Cepi...? – se perguntavam as mulheres.”

²⁴ Tradução nossa: “Mas alguém em alguma parte deve ter pensado que já era sorte demais.”

Delpilar volte a seu estado silencioso, pois “*Quince días antes de la boda, Cepí enfermo.*”²⁵ (PLÁ, 1996, p. 180). Com sua morte, pouco tempo depois, a vida da personagem retoma seu antigo estado de desânimo, sem a jovialidade de Cepí. Ainda que com a vitrola ganha do marido, Delpilar não a põe para tocar, não saindo mais do mundo interno para o externo, mas também não ficando restrita ao interno, pois há muito tempo já não pertencia somente a ele.

Com a perda da jovialidade de Cepí, Delpilar “*Tornó a vender las lechugas mustias, picados tomates, algún huevo esmirriado*”²⁶ (PLÁ, 1996, p. 180), tentando se manter, não silenciar por completo, não se omitir por conta do menino, mas também o filho de Delpilar adoeceu e morreu. Ela “*Se tornó aún más huraña y callada*”²⁷ (PLÁ, 1996, p. 181). Seu estado de omissão e de silêncio passa a ser completo.

De acordo do Szondi (2004, p.79), na esteira de Benjamin, “[...] a idéia da tragédia constitui-se a partir dos fatores do sacrifício, da ausência [...]”. Portanto, o que se tem sobre a vida de Delpilar é uma existência perpassada pela tragicidade, o que a leva a ausentar-se cada vez mais do mundo que a cerca, fechando-se dentro de si mesma. Como afirma Orlandi (2010, p.35), “O imaginário social destinou um lugar subalterno para o silêncio”, silêncio este que é a vida de Delpilar. Quem dita as regras da vida da personagem é o próprio vilarejo, ajudado pelo silenciamento de Delpilar. Ela sucumbe a si própria, deixando a vitrola com seu som livres e finalmente ouvidos por todos. No embate entre a vida material e a vida interior, Delpilar sucumbe.

2.3 - A carência de Maria

*Y será también la única
que dormirá con él reconciliada
con la sombra total*

²⁵ Tradução nossa: “Quinze dias antes do casamento, Cepí adoeceu.”

²⁶ Tradução nossa: “Voltou a vender os alfaces murchos, picados tomates, algum ovo mirrado.”

²⁷ Tradução nossa: “Se tornou ainda mais esquiva e calada.”

*de que se desgajó
enemiga de todos los espejos un día.
Josefina Plá (1996)*

A luz é uma onda eletromagnética, cujo comprimento de onda se inclui num determinado intervalo dentro do qual o olho humano é a ela sensível. É uma luz que não permite que Ciriaco adormeça no conto *Siesta*. É uma luz que provocará a morte de Maria, uma “[...] *luz oceánica, invisible pero asediadora; [...]*” (PLÁ, 1996, p. 187) que produz uma imagem que desestabilizará Ciriaco.

A imagem poética não está sujeita a um impulso. Não é eco de um passado. É antes o inverso: com a explosão de uma imagem, o passado longínquo ressoa de ecos e já não vemos em que profundezas esses ecos vão repercutir e morrer. Em sua novidade, em sua atividade, a imagem poética tem um ser próprio, um dinamismo próprio. Procede de uma *ontologia direta*. É com essa ontologia que desejamos trabalhar. (BACHELARD, 2008, p.2).

No início de sua narrativa, Josefina Plá utiliza a imagem como despertadora da ação que dará vazão a todos os acontecimentos do conto, uma imagem criada pela autora para ser provocante e sedutora aos olhos de qualquer leitor ou mesmo das próprias personagens do conto.

El sol cae como estaño derretido, salpicando destellos en los guijarros azulados. Las hojas de las palmeras y cocoteros en los patios están quietas como de metal, y tienen el mismo bruñido resplandor. Dentro de la pieza bien cerrada, la penumbra vibra silenciosa ante el asedio diluvial de la luz. El sol proscrito se filtra aquí y allá por sutiles rendija de puertas y ventanas, transflorando delgados esquemas amarillos. Es siesta, una siesta de enero; y Ciriaco no puede dormir.

Le molestan el calor y la luz oceánica, invisible pero asediadora; le enerva, en la pared frondea de la cama, el móvil cono de sombra que traza y destraza el ir y venir de la chiquilina atragada limpiando el corredor. María debería estar descansando; pero Doña Ceferina ha salido, no volverá hasta las tres; y la vieja no permite que en su ausencia la chiquilina esté ociosa. María pasa y vuelve a pasar por delante de la puerta, y el leve roce del repasador sobre las baldosas sería adormecedor, sin los chasquidos del balde en que moja el trapo de tanto en tanto. Ese chasquido breve, leve como de ramita

*quebrada, es lo que le impide conciliar el sueño y le irrita.[...]*²⁸ (PLÁ, 1996, p. 187)

Nos excertos acima, que iniciam o conto *Siesta*, percebemos que a narrativa é constituída de tal modo que posteriormente retrate a violência, o erotismo e a tragicidade, enfim, compondo toda uma ambientação que selará o destino de Maria.

[...] a atmosfera, designação ligada à ideia de espaço, sendo invariavelmente de caráter abstrato - de angústia, de alegria, de exaltação, de violência etc. -. Consiste em algo que envolve ou penetra de maneira sutil as personagens, mas não decorre necessariamente do espaço, embora surja com frequência como emanção deste elemento, havendo mesmo casos em que o espaço justifica-se exatamente pela atmosfera que provoca. (LINS, 1976, p.76).

Maria é uma menininha, “*chiquilina*”, que, abandonada pela mãe, vive em casa com sua avó paterna e seu pai. A avó a obriga a trabalhar nos serviços domésticos: “[...] *la vieja no permite que en su ausencia la chiquilina esté ociosa.[...]*”²⁹ (PLÁ, 1996, p. 187). E seu pai não a reconhece como filha e nem fala com Maria: “*Si él la llama pocas veces por su nombre, tampoco ella le llama papá. No le há permitido él tomar la costumbre.*”³⁰(PLÁ, 1996, p. 188).

A maneira com que Maria é construída no conto *Siesta* revela-nos uma conotação subalterna, sobre o subalterno Beverley (2004, p. 23) nos mostra que, “Los estudios subalternos tratan sobre el poder, quién lo tiene y quién no, quién lo está ganando y quién lo está perdiendo.”, condição esta de poder que

²⁸ Tradução nossa: “O sol cai como estanho derretido, salpicando lampejos nos seixos azulados. As folhas das palmeiras e dos coqueiros nos pátios estão quietas como se fossem de metal e têm o mesmo brilhante resplendor. Dentro do quarto bem fechado, a penumbra vibra silenciosa ante o assédio diluvial da luz. O sol proscrito se infiltra aqui e ali por sutis frestas nas portas e nas janelas, transflorando magros esquemas amarelos. É sexta, uma sexta de janeiro, e Ciriaco não pode dormir.

Incomodam-lhe o calor e a luz oceânica, invisível, mas assediadora. Enerva-lhe, na parede defronte da cama, o móvel cone de sombra que traça e destracha o ir e vir da pequenina atarefada, limpando o corredor. Maria deveria estar descansando, mas Dona Ceferina saiu, não voltará até as três, e a velha não permite que em sua ausência a pequenina esteja ociosa. Maria passa e volta a passar diante da porta, e o leve roçar do pano sobre as lajotas seria adormecedor, sem os estalos do balde em que molha o trapo de tanto em tanto. Esse estalo breve, leve como de um galhinho quebrado, é o que o impede de conciliar o sonho e o irrita [...].”

²⁹ Tradução nossa: “[...] a velha não permite que em sua ausência a pequenina esteja ociosa [...].”

³⁰ Tradução nossa: “Se ele a chama poucas vezes por seu nome, tampouco ela o chama papai. Ele não permitiu que ela tomasse esse costume.”

é a da própria Maria, oprimida pela avó, que a reconhece como neta, mas a explora, e renegada pelo pai, que nem lhe permite tal nomeação. A violência é uma das grandes marcas do conto: Maria é forjada nos moldes da opressão e da exploração.

Para Beverley

[...] los estudios subalternos implican no solo en una nueva forma de concebir el proyecto de la izquierda en condiciones de globalización y posmodernidad. Estoy privilegiando la idea de lo “nuevo” aquí, pero ésta es también un vieja cuestión [...] (BEVERLEY, 2004, p. 25)

A forma com que Maria é concebida nos permite caracterizá-la como ser subalterno, e de acordo com o que Forster (2004) propõe, como uma personagem plana, aquela que é construída em torno de uma única ideia ou qualidade. Daí deriva a sua falta de profundidade em termos de caracterização psicológica, pois quase nada de tal fator nos é revelado no decorrer do texto, além do fato de não evoluir ao longo da ação, ação esta que é curta, pois o tempo da diegese é o tempo de uma tarde. E é justamente porque não evolui que a personagem plana tende a ser, simultaneamente, uma personagem estática.

A vida interior de Maria não é mostrada, mesmo ela sendo a personagem principal da trama. Tudo o que sabemos a seu respeito encontra-se entranhado em meio ao contexto que envolve sua criação pelo narrador.

Apesar de ser a motivadora de toda a ação contística, ao mesmo tempo Maria não possui características claramente marcadas. É mais uma faceta do obscurecimento para com o feminino presente no patriarcalismo. A menina é criada pela “família” para a servidão, com uma avó que não a deixava ociosa, sempre na lida, e com um pai que não a vê até aquela tarde de insônia.

Ciriaco, ao sair do quarto, pois o incomoda o barulho da água com que Maria limpa a casa, e ver

María que está de rodillas en el suelo, se yergue asustada. Su manecita morena suelta el trapo y deshace rápido el nudo que

*mantiene recogida en la cintura la pollerita desteñida. Le mira con sus ojos negros y oblicuos, un poco a flor de pómulo.*³¹ (PLÁ, 1996, p.187)

Essa imagem de Maria não sai da cabeça de Ciriaco. Ela se torna, inesperadamente, uma Maria sedutora, parecida com sua mãe, Deolinda, que abandonou Ciriaco. Ele é seduzido por ela. “[...] o seduzido não está simplesmente entregue à fantasia neurótica. Há nele, antes de tudo, o desejo de entrar em outra linguagem, de sair daquele círculo em que está aprisionado [...]” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p.17), prisão esta que no decorrer da narrativa percebemos ser a própria mente de Ciriaco, auxiliada pela ambientação na qual está inserido, dentro de seu quarto, o que lhe permite permanecer com suas lembranças e com seus sonhos.

A imagem de Maria fixa-se em Ciriaco. “*Se tiende en la cama, cierra los ojos. La figura de la chiquilina con su pollerita desteñida, subida de los muslos mostrando la bombacha remendada...se le ha quedado em la retina, como hilacha en seto de amapola.*”³² (PLÁ, 1996, p.188). Ele projeta no corpo da menina, um corpo desenvolvido para sua idade, o corpo de sua mãe, a esposa que o deixara.

Devido a uma puberdade precoce, Maria tem seu corpo já bastante desenvolvido para uma menina de 11 anos. É seu corpo, iluminado pela emanção da luz e a fuga de Ciriaco de seu quarto fechado e escuro, que faz com que ele se sinta seduzido por uma imagem que até então não conhecia. Toda a construção da ambientação é pensada assim como apontado por Poe (1997) quando diz que nada dentro do texto se faz por acaso. Toda a cena é criada para que Maria torne-se sedutora aos olhos de Ciriaco.

Seduzindo-o, mesmo que inconscientemente, Maria desperta em Ciriaco os instintos mais escondidos do ser humano. Segundo Ronaldo Lins, “[...] quem não entra dentro de si mesmo não se situa em lugar nenhum, do ponto de vista de sua humanidade, já que o mundo exterior não lhe dá

³¹ Tradução nossa: “Maria, que está de joelhos no chão, se ergue assustada. Sua mãozinha morena solta o trapo e desfaz rapidamente o nó que mantém recolhida na cintura a saia desbotada. Ela o olha com seus olhos negros e oblíquos, um pouco a flor do rosto.”

³² Tradução nossa: “Se deita na cama, fecha os olhos. A figura da pequenina com sua saia desbotada, subida sobre as coxas, mostrando a calcinha remendada ... havia ficado presa em sua retina como um fiapo de cerca de amapola.”

perspectivas para realizar-se.” (1990, p.48). Esta é a atitude tomada por Ciriaco na narrativa: dentro de seu quarto ele está fechado dentro de si mesmo; a única coisa que o incomoda é a visão que tem da sombra de Maria ao passar em frente às frestas de luz que adentram seu mundo.

A luz é a principal alavanca que impulsiona Ciriaco a transgredir sua razão e passar a um novo rompante de violência contra Maria. A presença de centelhas de claridade em seu quarto escuro revela a ele um mundo novo que ele nem sabia que existia. Nesse mundo encontra-se Maria como ele nunca percebera antes. Não somente a luz, que o faz ver para além de seu quarto escuro, mas também os estalos da água em contato com o balde despertam um Ciriaco agressivo e animalizado. Em *Siesta*, luz e som desencadeiam os instintos mais animais de Ciriaco. Temos aí outro elemento ressaltado por Poe (1997) na constituição da narrativa: o efeito. Josefina Plá leva esse efeito para além do leitor e de sua imaginação: Ciriaco será vítima do efeito produzido na narração textual.

Em meio aos pensamentos imagéticos que Ciriaco não consegue administrar e retirar de sua mente, surge o desejo incestuoso. No entanto, para ele não há as interdições sociais para que haja incesto, pois não reconhece Maria como filha, nem ao menos olhava para a menina antes do momento de iluminação que o fez assumir uma súbita animalização. Além disso, Ciriaco vê em Maria uma projeção de Deolinda. De acordo com Ruth Silviano Brandão e Lúcia Castello Branco (1989), o erotismo, como objeto de prazer, sempre nos levará ao que desconhecemos. Ciriaco não conhecia em si a agressividade de seu desejo.

De acordo com Bataille, “O erotismo do homem difere da sexualidade animal justamente na medida em que ele coloca a vida interior em questão” (2004, p.46). Em *Siesta* a vida colocada em questão é a de Maria, que no interior da mente de seu pai é parte de sua mãe. Por conta da rejeição de que fora vítima, ele toma a jovem à força, com o intuito de se vingar de sua mãe. Há por parte de Ciriaco uma projeção imaginária criada pelo devaneio de sua mente. Os “[...] devaneios que invadem o homem que medita, os pormenores apagam-se, o pitoresco desbota-se, a hora já não soa e o estaco estende-se

sem limites.” (BACHELARD, 2008, p.194). É então que se perde a razão ou ela é usada para atos atrozes.

Ciriaco sonríe. Una sonrisa torcida, que le hace horrible de ver. Toma a la pequeña del brazo violentamente. Mate y pava caen al suelo. La boca de la chica se crispa de terror. Cree que va a golpearla.

- Papá...

*- Yo no soy su papá...me oye, grandíssima idiota!...La puta de su madre se lo cree, no más... Pero yo no soy tu padre...y me van a pagar.*³³ (PLÁ, 1996, p.193)

Faz-se então a tentativa de estupro motivado por vingança. O objeto da vingança é Deolinda, no entanto é Maria quem se desventura com isso, pois é ela que desde a primeira cena do conto se encontra como uma projeção na mente de Ciriaco. Ela se torna o alvo do ato de violência. Segundo Lins (1990), a sexualidade está ligada à violência, sendo necessária a criação de regras e de tabus para o seu controle desde os povos primitivos, a fim de reprimir os atos violentos.

O ato sexual incestuoso não ocorre dentro da narrativa de Plá, pois Ciriaco é livre das interdições sociais em relação a Maria, pois, como já mencionamos, ele não a reconhece como filha, não havendo por parte dele um sentimento de paternidade em relação à menina. O incesto é definido por Bataille como uma proibição universal.

Sob uma forma qualquer, toda a humanidade a conhece, mas suas modalidades variam. [...] Os mais civilizados dos povos se limitarão às relações entre pais e filhos, entre irmão e irmã. Mas, em geral, entre os povos arcaicos, encontramos os diversos indivíduos divididos em categorias bem distintas, que definem as relações sexuais proibidas ou prescritas. (BATAILLE, 2004, p. 310).

³³ Tradução nossa: “Ciriaco sorri. Um sorriso torto que o torna horrível de se ver. Pega a pequena pelo braço violentamente. Mate e chaleira caem no chão. A boca da menina solta espasmos de terror. Crê que vai bater nela.

- Pai ...

- Eu não sou seu pai... Me ouça, grandíssima idiota ... A puta da sua mãe acredita que sim, não mais ... Mas eu não sou seu pai ... e vão me pagar.”

Entende-se, assim, que o horror ao incesto é algo natural ao homem. Caso haja mudanças é na maneira com que esta proibição é vista por determinado grupo social em determinado tempo da história. Ainda em Bataille (2004), encontram-se os questionamentos sobre o nascimento da proibição do incesto. Diz Bataille (2004) que o incesto surge como uma proteção da espécie em que se buscaria evitar a degenerescência dos descendentes consanguíneos. Há ainda uma repulsa instintiva, sendo que a repugnância pelo incesto nasceria naturalmente apesar de ser obsessão universal, ou seja, o homem sente o desejo em realizar o incesto, sendo preciso a sua interdição para a vida em sociedade, o que nos remete à teoria psicanalítica de Sigmund Freud.

Em *Siesta*, o ato incestuoso também não ocorre, porque em uma das partes, em Maria, há as interdições morais – ela considera Ciriaco seu pai. Tomando uma atitude marcada pelo instinto protetor de si mesma, a pequena volta-se para um estado selvagem do homem: “[...] *la chiquilina gime afónica de terror, una reacción puramente instintiva, primaria, la lleva de pronto a prender ciegamente sus dientes en la mano que la amordaza. Y muerde con una desesperación de animalito en cepo*”.³⁴ (PLÁ, 1996, p. 194).

Para Ronaldo Lins,

[...] a violência define o meu semelhante como um monstro e lhe dá, em situações limites, a possibilidade de subir os degraus da natureza humana e dignificá-la através de ações extraordinária. É, assim, inimiga e aliada, combatida e cultivada, um motivo de vergonha e um motivo de orgulho. (1990, p. 22)

A pequena Maria escapa de seu pai por um ato puramente instintivo, mas cega pelo mesmo ato acaba por ser atropelada e morta em frente à sua casa, em sua última desventura desesperada. A violência a salvou, matando-a, marcando a tragicidade presente na vida de Maria, no ato final que a salva do estupro, porém a leva à morte.

³⁴ Tradução nossa: “A menina soltava gemidos de terror, uma reação puramente instintiva, primária; de repente prendeu cegamente seus dentes na mão que a amordaçava. E mordeu com o desespero de um animalzinho sem ação.”

2.4 – A inanição de Sisé

*Desnuda estoy ¿qué haré?
De dónde vine adónde iré
(La gente aunque me mira
no me ve...)
Josefina Plá*

Trágico também é o destino que está traçado para Sisé desde a primeira cena da narrativa, quando a pequena é encontrada, em meio ao mato e junto ao corpo da mãe, pelos empregados da fazenda de uma família cristã. Ela é levada até os patrões. O que seria a salvação da pequena Sisé torna-se sua perdição. É o ingresso do trágico na vida de Sisenanda.

Trágico é o ‘conflito’ que reina nos valores positivos e nos seus próprios portadores. ...No sentido mais marcante, há trágico... quando uma mesma força permite a uma coisa a realização de um valor altamente positivo (de si mesma ou de outra coisa), e no decorrer do processo de tal realização torna-se a causa do aniquilamento dessa mesma coisa como portadora de valor. (SCHELER *apud* SZONDI, 2004, p. 73).

No conto *Sisé*, Josefina Plá cria a personagem principal de seu conto, Sisé, de tal maneira subalterna a tudo que a circunda que ela não tem nem mesmo falas dentro da narrativa. Se para Gayatri Spivak (2010) a condição de subalternidade é a condição do silêncio, podemos atribuir a Sisé o título de sujeito subalterno, pois, além de não falar durante a história, ela não tem direito a nada que a defina como um ser humano. Todos os seus direitos são tolhidos e a ela é destinado como morada o chão da cozinha da casa dos patrões cristãos.

O sujeito subalterno,

é aquele que pertence “às camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante”. (SPIVAK, 2010, p.12)

Proposto o tema, e tendo como ponto partida para suas análises a narração de uma viúva, que não pode se auto-representar, primeiro por ser mulher e segundo por sua condição de viuvez, Spivak esteia que esta conjuntura de marginalidade do subalterno é mais duramente atribuída ao gênero feminino, posto que a “mulher como subalterna, não pode falar e quando tenta fazê-lo não encontra os meios para se fazer ouvir”(SPIVAK, 2010 ,p.15), logo, à luz dos conceitos de Spivak, nos fica mais aprazível pensar as condições de Sisé, enquanto ser humano social dentro da narrativa.

Construído com uma visada crítica em relação ao cristianismo, o conto *Sisé* é um grande texto de fruição como

[...] aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas, do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem. (BARTHES, 2002, p. 21).

Barthes (2002) esclarece que o texto de fruição é sempre um escândalo, uma fuga à norma, ao habitual, fuga esta marcada ao longo da narrativa pela forma com que se dá a relação dos patrões e dos empregados da fazenda com Sisé.

Em *Sisé* é narrada a história de Sisenanda, ou simplesmente Sisé, uma menina que perde a mãe ao nascer e que é encontrada por empregados de uma fazenda no interior do Paraguai. Nessa ambientação campesina, Sisé é criada como se fosse um animal do lugar, bebendo no mesmo vasilhame que os porcos: “[...] *Le dio leche, con la misma mamadera del chanchito [...]* (PLÁ, 1996, p. 196) ³⁵, e comendo sobras de ossos: “[...] *La criatura sentada en el suelo de la cocina, chupaba un hueso que la cocinera le pasaba de su plato*

³⁵ Tradução nossa: “[...] Deu-lhe leite com a mesma mamadeira do porquinho [...].”

[...] (PLÁ, 1996 p. 196)³⁶. Esta é a vida de Sisé até que ela, atingindo certa idade, começa a tomar formas mais femininas, momento em que outra torrente de violência ingressa em sua vida, passando a ser estuprada primeiramente pelo dono da fazenda, depois por seus filhos. A violência segue até que Sisé engravida e é encontrada morta junto a seu filho em uma manhã de Natal, o que se mostra irônico: a morte no dia da celebração da vida do “salvador”, no cristianismo.

A personagem é construída a partir de uma extrema violência. Tudo o que é contado pelo narrador, em terceira pessoa, é focado na presença constante da violência. É por meio dela e a partir dela que a narrativa se fará. De acordo com Ronaldo Lins, “[...] a humanidade tem sido, ao longo dos tempos, uma velha amiga da violência” (LINS, 1990, p. 51). A vida dada a Sisé é uma vida enraizada na e pela violência.

Tendo como base a proposição de Candido (2002, p. 67) de que as personagens “[...] não correspondem às pessoas vivas, mas nascem delas [...]”, podemos pensar que Sisé é uma metáfora do tratamento recebido pelo sexo feminino durante séculos de história. Criada em um ambiente que não a reconhece como portadora de qualquer tipo de humanidade, a menina cresce como um animal da casa. Se, de acordo com Virginia Woolf, citada por Mannoni, “[...] é o homem que detém ou autoriza o acesso à escrita” (1999, p. 77), ou seja, ao conhecimento do mundo que nos cerca, no caso da personagem criada por Josefina Plá o homem detém todo o poder, não somente da escrita, mas também da vida toda de Sisé.

Em *Sisé*, o fator social, tomando as considerações feitas por Candido (2000), fornece para além da matéria, que são os costumes e as ambientações, também serve como um veículo para conduzir a criação do conto. A sociedade, ou melhor, a quebra de um paradigma moralizante de sociedade cria um ser humano como um animal, atuando como um elemento constitutivo essencial para construção do ficcional. Pela maneira como Sisé é criada na narrativa, ela está posta em uma comunidade totalmente às avessas do que prega a moral civilizadora ocidental no que se refere ao trato de um

³⁶ Tradução nossa: “[...] A criatura sentada no chão da cozinha chupava um osso que a cozinheira lhe passara de seu prato [...]”

humano. Sisé é abusada humana e sexualmente e isso se faz como um costume, havendo a quebra do paradigma social católico (cristão) ao qual a família que cria Sisé pertence, gerando o trauma e a subsequente melancolia que não resolvida leva à morte.

Fue al terminar esa misma primavera un día lluvioso, pero no de noche sino de siesta, cuando el patrón llamó a Sisé a su pieza, cerró la puerta, la tomó en vilo del brazo, la echó en la cama y desplomó sobre ella sus ochenta kilos de musculatura recia y de hueso pesado. Sisé creyó que el patrón la iba a matar: desorbitó los ojos, quiso sin duda gritar; pero el hombre le apretó la boca con su mano enorme como la paleta de blandear los bifés - india de mierda, cállate - y la mantuvo muda a la fuerza durante mucho rato. Cuando la echó del cuarto, quedándose él boca arriba con el aire del que ha comido demasiado, Sisé se limpió con el borde del vestido. No se le movía un músculo del rostro, pero un agua lustrosa le corría mejillas abajo. La cocinera que vio antes que nadie el vestido manchado, rezongó ásperamente algo, pero no le pegó esta vez. Le pasó por las mejillas su delantal de dudosa limpieza, le dio otro vestido y quemó aquél en el fogón de la cocina.

Se convirtió en una costumbre del patrón.[...]»³⁷ (PLÁ, 1996. p. 199-200).

No conto a representação social se faz pela quebra do padrão civilizatório ocidental, pois o mimetismo que se tem do que é real e não do ficcional nos permite estabelecer uma ponte entre o mundo da obra e o mundo externo a ela, fazendo com que o mundo interno à obra de ficção se choque com os padrões externos em relação a Sisé.

Para Autran Dourado, “[...] a personagem tem mais a ver com a forma do que com a vida, embora a vida seja seu alimento diário.” (1973 p. 100). No

³⁷ Tradução nossa: “Foi no término dessa mesma primavera, em um dia chuvoso, mas não de noite senão na sesta, quando o patrão chamou Sisé ao seu quarto, fechou a porta, pegou-a desequilibrada pelo braço, jogou-a na cama e debruçou sobre ela seus oitenta quilos de musculatura forte e de osso pesado. Sisé acreditou que o patrão ia matá-la: desorbitou os olhos, quis sem dúvida gritar; mas o homem lhe apertou a boca com sua mão enorme como a tábua de amaciar os bifés – índia de merda, cale-se – e a manteve muda, à força, durante muito tempo. Quando a jogou do quarto, ficando ele de boca para cima, com ar de quem havia comido demais, Sisé se limpou com a borda do vestido. Não movia um músculo do rosto, mas uma água lhe corria bochechas abaixo. A cozinheira, que viu antes que ninguém o vestido manchado, resmungou asperamente algo, mas não lhe bateu desta vez. Passou-lhe pelas bochechas seu avental de duvidosa limpeza, deu-lhe outro vestido e queimou aquele no fogão da cozinha.

Converteu-se em um costume do patrão.”

entanto, para que possamos ler tal personagem, no caso Sise, criada a partir da e em um estado de constante violência, necessitamos do mundo externo, da vida social fora da obra, a fim de que entendamos o literário como um todo e não somente a maneira como ele é estruturado ou que o seu social, o externo, está posto. Trata-se, pois, de uma obra literária na qual a construção da representação é dada com o trabalho da língua.

A obra de arte é um fenômeno sociocultural e não pode ser percebida fora desse contexto. A literatura, afirma Antonio Candido,

É um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vivem na medida em que estes a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a. [...] a obra de arte só está acabada no momento em que se repercute e atua, porque sociologicamente, a arte é um sistema simbólico de comunicação inter-humana. Ora, todo processo de comunicação pressupõe um comunicante, no caso o artista; um comunicado, ou seja, a obra; um comunicando, que é o público a que se dirige; graças a isso define-se o quarto elemento do seu processo, isto é, o seu efeito. (2000, p. 25).

Vemos, pois, que a comunicação artística supõe três elementos fundamentais: autor, obra e público, indissolavelmente ligados em seus papéis sociais. Portanto, não há como dissociar tais elementos do contexto onde foram criados, ou seja, o contexto externo. O que torna esse contexto propriamente literatura são as inserções na obra a partir de uma estruturação que conta com espaço, tempo e personagens, no caso do conto *Sisé*, onde a violência e a transgressão dos padrões moralizantes da sociedade são expostos e criticados com veemência.

Em *Sisé*, percebemos a inanição da personagem, não pela falta de alimentação, que é o que propõe a genealogia da palavra inanição, mas sim pela falta de condições básicas para manutenção de sua vida como ser humano. As violências de diversos tipos sofridas pela personagem fazem com que ela de alguma forma “morra” para a vida.

Mais uma vez, assim como ocorre no conto *Siesta*, Josefina Plá coloca como centro de sua história uma personagem que pode ser enquadrada nas teorias da narrativa como uma personagem plana:

As personagens planas eram chamadas temperamentos (humours) no século XVII, e são por vezes chamadas tipos, por vezes caricaturas. Na sua forma mais pura, são construídas em torno de uma única ideia ou qualidade; quando há mais de um fator neles, temos um começo de curva em direção à esfera. A personagem realmente plana pode ser expressa numa frase, como: 'Nunca hei de deixar Mr. Micawber'. Aí está Mrs. Micawber. Ela diz que não deixará Mr. Micawber; de fato não o deixa, e nisso está ela. [...] são facilmente reconhecíveis sempre que surgem [...] são, em seguida, facilmente lembradas pelo leitor. Permanecem inalteradas no espírito porque não mudam com as circunstâncias. (FORSTER *apud* CANDIDO, 2002, p.62-63).

Em nenhum momento da narrativa, Sisé sofre qualquer tipo de mudança, não sendo reconhecida como um ser humano. A ideia central criada pela autora é a de um ser humano vivendo em meio à hipocrisia e sendo tratado como um animal. E tal situação não é alterada até a finalização da narrativa. Tamanha é a ignorância de Sisé em relação a tudo o que faz parte da vida humana que ela nem ao menos sabe que está grávida após os contínuos estupros por parte dos filhos do dono da fazenda. *“Sisé endosó la pollera, ancha y largona, y disimuló su vientre engrosado. No supo porqué pero le agradó verse así, flotando dentro del género.”*³⁸ (PLÁ, 1996, p. 201)

Traçando um paralelo com os primórdios da cultura ocidental, na antiga Grécia, percebemos a aproximação feia por Josefina Plá, voluntária ou involuntariamente, da maneira que Sisé é vista e a maneira como viviam as mulheres gregas, sem direitos – os escravos possuíam mais direitos do que elas – somente com deveres, indignas de serem ouvidas ou vistas. Plá cria uma personagem que não é ouvida, nem vista por ninguém, sendo tão somente um objeto de satisfação dos instintos sexuais dos donos do espaço da fazenda.

³⁸ Tradução nossa: “Sisé aceitou a saia, grande e largona, e dissimulou seu ventre inchado. Não soube por que, mas lhe agradou ver-se assim, flutuando dentro do tecido.”

Um ponto extremamente sutil, mas sagaz para o entendimento da dimensão crítica que há no conto *Sisé* é a questão religiosa mostrada no decorrer da narrativa. As controvérsias religiosas na formação das personagens em geral e principalmente na construção de *Sisé* são de grande importância. Os princípios do cristianismo são totalmente deixados de lado pelas personagens da narrativa, que criam *Sisé* sem as mínimas condições humanas, tratando-a como um animal. O cuidado cristão é tomado como letra morta e não como ato.

La patrona, allá en la capital, iba siempre a misa; acá en la estancia no siempre podía; le pesaban mucho las piernas. Pero allá en la ciudad y aquí en el monte era igualmente católica. Fue ella la que dijo:

- Hay que bautizar esa mitá cuñá.

*[...] Un nombre cristiano,[...]*³⁹ (PLÁ, 1996 p. 196-197).

Percebemos que essas ideias de se tratar o humano acontecem dentro da fazenda. É o espaço tido como o lugar onde o que os patrões querem é o que acontece, independentemente do que seja. Fora de lá, “*en la capital*”, os preceitos religiosos são respeitados. Talvez a grande marca do fator religioso no conto esteja presente em seu final, quando *Sisé* desaparece e é encontrada morta junto a seu filho.

Sisé desapareció aquella mañana. Pero aunque se dieron cuenta muy pronto, nadie se preocupó en el primer instante [...] Habían enviado un árbol de Navidad y todos estaban encantados arreglando las cosas para la fiesta. Habían matado chanchos, ovejas, gallinas, patos. Era Navidad, [...] La señora Fausta había traído un Nacimiento con un niño Jesús como nunca se había visto; con un vestido todo bordado y dorado.

Pero a la mañana siguiente sí salieron en persecución de Sisé.

Al principio los peones quisieron seguir el camino del monte. Pero los perros se resistían. Se resolvieron por fin a seguirlos. La perrada no tuvo que ir lejos. Se internó en el maizal cercano a la casa. [...] en medio del plantío, en un hoyo cubierto de hojas de maíz, estaba Sisé

³⁹ Tradução nossa: “A patroa, lá na capital, ia sempre à missa; aqui na fazenda nem sempre podia; lhe pesavam muito as pernas. Mas lá na cidade e aqui na fazenda era igualmente católica. Foi ela que disse:

- Tem que batizar essa menininha.

[...] Um nome cristão [...].”

de espaldas, inmóvil y desnuda. Entre sus piernas había algo envuelto en el vestido que se había quitado, lleno de oscuras manchas. Los perros latían presos de una angustia distinta a la de otras veces, una angustia casi lastimera. No atacaban; gemían. Los peones se miraron unos a otros. Uno se inclinó, alzó el bultito, lo descubrió. Estaba frío; tan frío como la madre. Era un varoncito de tez mucho más clara que Sisé y pelambre rojiza.

Los peones dejaron otra vez el bulto en el regazo de la muerta. Uno de ellos se inclinó a su vez para recoger algo casi oculto bajo el cuello de Sisé. Era una latita de café herrumbrosa que al removerla dejó tintinear dentro algo metálico. La hizo sonar un poco: luego la tiró por encima del hombro, entre los maíces.

...Caminaban los peones en fila india, precedidos por los perros. Allá lejos en el aire de la mañana se oyó un sonido flébil y gozoso. Era día de Navidad. La campana de la capilla lejana anunciaba la venida del Niño Dios.⁴⁰ (PLÁ, 1996, p. 202).

O que se tem na construção do conto *Sisé* é a criação de uma personagem que para além de ser um retrato das tragédias e das privações, por conta da condição de gênero, é um retrato do ser humano renegado pelo próprio ser humano. Em meio a todas as questões que perpassam o conto, vemos que a grande temática se encontra nas contradições religiosas, marcadas pelas violências em relação à personagem.

O retrato exposto por Plá é o retrato não somente de acontecimentos registrados no interior de um país forjado pela violência da colonização espanhol, mas também de fatos que poderiam ocorrer em qualquer parte do mundo, em qualquer época, deixando à mostra a potência de poder humano

⁴⁰ Tradução nossa: “Sisé desapareceu aquela manhã. Mas ainda que se deram conta muito rápido, ninguém se preocupou no primeiro instante [...] Haviam enviado uma árvore de Natal e todos estavam encantados, arrumando as coisas para a festa. Haviam matado porcos, ovelhas, galinhas, patos. Era Natal [...] A senhora Fausta trouxera um presépio com um menino Jesus como nunca se havia visto, com um vestido todo bordado e dourado.

Mas na manhã seguinte saíram à procura de Sisé.

A princípio os peões quiseram seguir o caminho da montanha. Mas os cachorros resistiam. Adentraram no milharal em volta da casa. [...] em meio da plantação, em um buraco coberto por folhas de milho, estava Sisé, de costas, imóvel e nua. Entre suas pernas havia algo envolvido no vestido que havia tirado, cheio de escuras manchas. Os cachorros latiam, presas de uma angústia distinta à de outras vezes, uma angústia quase de lástima. Não atacaram; gemeram. Os peões se entreolharam. Um se inclinou, levantou o vultinho, descobriu-o. Estava frio, tão frio como a mãe. Era um varãozinho de tez muito mais clara que Sisé e de cabelos avermelhados.

Os peões deixaram outra vez o vulto no colo da morta. Um deles se inclinou uma vez para pegar algo quase oculto debaixo do pescoço de Sisé. Era uma latinha de café enferrujada que ao remover deixou tilintar dentro algo metálico. Ele a fez soar um pouco: logo a atirou por cima do ombro entre o milharal.

[...] Caminhavam os peões em fila indiana, precedidos pelos cachorros. Lá longe no ar da manhã se ouviu um som febril e gozoso. Era dia de Natal. O campanário da capela distante anunciava a vinda do Menino Jesus.”

em relação a outros de sua mesma espécie. A tragédia da vida de Sisé se faz como uma ferrenha crítica a uma sociedade civilizatória hipócrita, que prega determinados preceitos. Os escolhidos pela autora são os do cristianismo. Utilizando palavras de Ronaldo Lins, podemos dizer que a literatura feita por Josefina Plá “[...] segura a bandeira da liberdade, concentrando em tal alvo o conteúdo de suas ações, em toda sua trajetória história.” (1990, p. 55). Por outro lado, percebemos que a liberdade criadora de Plá está de algum modo presa à crítica, livre para criar sim, mas imbuída pelo desagrado com o ser humano.

2.5 – O vazio de Remigia

*...Estás lejos me dice Y debieras estarlo
ya que el tiempo es distancia para la piel marchita
y la distancia es tiempo para los pies cansados
Josefina Plá (1996)*

O conto *Ña Remigia* narra a história da personagem título, Remigia, mulher de setenta e cinco anos que ao sofrer um acidente vascular cerebral que deixa parte de seu corpo paralisado é abandonada num hospital por seus parentes. A estruturação começa por esse estado de abandono e assim são apresentadas as personagens e as peripécias de Remigia, em um diálogo que ela tem com a mulher de um médico a quem conhece há quarenta anos e que a visita como uma demonstração de amizade. Remigia conta sua vida à “amiga” várias vezes. No entanto, já velha e no final da vida, não aceita sua situação e sempre repete a mesma toada. “- *Lo que yo quiero saber, si me voy a curar.*”⁴¹ (PLÁ, 1996, p. 203); “- *Yo quiero irme a mi casa. Allí solamente me voy a curar.*”⁴² (PLÁ, 1996 p.203).

Toda a história de Remigia é contada por um narrador personagem, em meio aos diálogos da protagonista da história, que já havia contado sua

⁴¹ Tradução nossa. “O que eu quero saber é se vou me curar.”

⁴² Tradução nossa. “Eu quero ir para minha casa. Somente ali vou me curar.”

trajetória à narradora, a mulher do médico, que também presenciara alguns dos fatos. O narrador-testemunha, como é o que acontece no conto *Ña Remigia*, é caracterizado de acordo com a classificação de Friedman, citado por Leite:

Ele narra em 1.a pessoa, mas é um "eu" já interno à narrativa, que vive os acontecimentos aí descritos como personagem secundária que pode observar, desde dentro, os acontecimentos, e, portanto, dá-los ao leitor de modo mais direto, mais verossímil. Testemunha, não é à toa esse nome: apela-se para o testemunho de alguém, quando se está em busca da verdade ou querendo fazer algo parecer como tal.

No caso do "eu" como testemunha, o ângulo de visão é, necessariamente, mais limitado. Como personagem secundária, ele narra da periferia dos acontecimentos, não consegue saber o que se passa na cabeça dos outros, apenas pode inferir, lançar hipóteses, servindo-se também de informações, de coisas que viu ou ouviu, e, até mesmo, de cartas ou outros documentos secretos que tenham ido cair em suas mãos. (1994, p. 37-38)

Todas as informações a respeito da Remigia nos são transmitidas pela voz da mulher do médico, que presenciou ou ouviu as histórias de sua vida.

*(No estoy mintiendo para consolarla. Muchas hemiplegias regresan. Ella misma acaso no quedó con el brazo derecho colgante, muerto, a la par de la pierna?... Ahora lo mueve bien. Lo ha recuperado. ¿Por qué no recuperará también la pierna poco a poco?... Hace solamente tres meses del ataque. Pero Remigia siempre fue impaciente. Nunca quiso depender de los demás. Le gustó siempre vivir sola).*⁴³ (PLÁ, 1996, p. 203)

Ao lermos o conto, percebemos que todo o universo que envolve a personalidade e a vida da personagem título são marcas cruciais para a caracterização do universo feminino e tudo o que cerca: o tempo e o espaço em que a história está sendo contada se faz de forma memorialista, forma esta que é uma marca do feminino.

Castello Branco (1991) discorre sobre a afirmação de alguns teóricos sobre a relação do feminino com a memória, que se dá pelo fato de que,

⁴³ Tradução nossa: "Não estou mentindo para consolá-la. Muitas paralisias regressam. Ela mesma acaso não ficou com o braço direito pendente, morto, o par de pernas?... Agora o move bem. Recuperou-o. Por que não recuperará também a perna pouco a pouco?... Faz somente três meses do ataque. Mas Remigia sempre foi impaciente. Nunca quis depender dos demais. Sempre gostou de viver sozinha."

historicamente, as mulheres ficaram confinadas em suas casas sem contato com o mundo externo. Elas teriam, então, encontrado na escrita memorialista uma maneira de expressar seus sentimentos em relação à vida.

[...] quem sabe, a mulher tenha preferido escrever memórias não tanto porque as memórias lhe convenham pelo que elas têm a dizer, mas, sobretudo pelo modo com que elas dizem o que têm a dizer. Talvez essa escolha se deva, portanto, a uma preferência por formas discursivas que se aproximam que se assemelham. (CASTELLO BRANCO, 1991, p, 30).

Para a autora, muito dessa relação entre o feminino e a memória ocorre pela nostalgia emanada, por ambos, na busca de um retorno ao passado para efetuar um resgate do que já foi vivido. No entanto, esse processo memorialístico não deve ser visto como uma busca de algo que preencherá uma lacuna e sim “[...] a própria lacuna, enquanto perda, rasura e decomposição da imagem” (CASTELLO BRANCO. 1991, p. 32). Dessa forma, tal dispositivo acaba por revelar seu caráter rasurado nesse processo de tentativa de resgatar o que já foi vivido da mesma maneira (ou como teria sido) como o foi no passado.

Esse resgate do vivido pode ser percebido no decorrer de todo o conto *Ña Remigia*. Nele a protagonista, para além de querer o retorno de sua vida passada, deseja acima de tudo sua solidão, esta que ela acalentou por toda a sua vida, a solidão de sua casa, das paredes (LACAN, 2011) que protegem sua vida.

Como já foi dito, Bachelard (2008) considera a casa como o nosso primeiro universo. A casa é o abrigo primordial do homem; ela o acolhe e o faz sonhar; na casa ele pode desfrutar a solidão. Para o autor, se estudarmos fenomenologicamente os verdadeiros pontos de partida da imagem, serão revelados concretamente os valores do espaço habitado, o não-eu que protege o eu, ou seja, a casa que protege o humano.

Nosso objetivo está claro agora: pretendemos mostrar que a casa é uma das maiores (forças) de integração para os pensamentos, as

lembranças e os sonhos do homem. Nessa integração o princípio de ligação é o devaneio. O passado o presente e o futuro dão a casa dinâmismos diferentes, dinâmismos que não raro interferem, às vezes se opondo, às vezes excitando-se mutuamente. (BACHELARD, 2008, p.26).

Remigia quer a todo custo voltar à sua casa, seu lugar de segurança, seu refúgio contra o mundo exterior, como se a casa a curasse de todos os males, como se a solidão lhe fosse o melhor remédio. “- *Quiero irme a mi casa. ¿Por qué no me dejan? Aquí no me hallo. [...] – Yo siempre me cuidé sola, nunca nadie me cuidó. Nunca me hizo falta nadie. [...] – Quiero irme a mi casa.*”⁴⁴ (PLÁ, 1996, p. 213).

As paredes de solidão que Remigia procura e que construiu em sua vida, por sua condição feminina, na busca de proteção e de libertação das amarras às quais está condicionada pelo feminino podem ser caracterizadas como uma violência contra o seu próprio ser. De acordo com Benjamin, citado por Seligmann-Silva (2005, p. 23), “[...] nunca existiu documento da cultura que não fosse ao mesmo tempo um [documento] da barbárie”. Portanto, confirmamos que a forma com que a sociedade ocidental vem conduzindo suas relações de gênero ao longo do tempo tornou-se cultural, configurando-se como um ato de violência, nesse caso, contra o feminino.

Se a memória, como o sonho, possui o seu umbigo, o seu ponto cego em que tudo nada cabe, como uma absurda valise cujo fundo se perdeu, mas cujos objetos (para sempre perdidos) continuam lá, os textos da memória, mais ou menos oficiais, mais ou menos crédulos de uma verdade íntegra e de referencialidade possível, mergulharão sempre nesse buraco negro, nesse inominável do discurso, nesse silêncio de palavras que se abrem sobre o vazio. [...]. (CASTELLO BRANCO, 1994, p. 61).

Indomável também é Remigia quando se abre para o vazio, para seu próprio silêncio a ponto de não conseguir suportar seu próprio estado pelo desejo de viver em suas paredes de memórias, sua casa, lugar onde a solidão

⁴⁴ Tradução nossa: “ – Quero ir para minha casa. Por que não me deixam? Aqui não me acho. [...] – Eu sempre me cuidei sozinha, nunca ninguém me cuidou. Nunca me fez falta ninguém. [...] – Quero ir para minha casa.”

lhe faz a mais eficaz companhia, lugar onde ela pode viver com \ como ela mesma.

A maneira com que a autora constrói a personagem faz com que ela seja irredutível em suas concepções, em seu desejo pela solidão. De acordo com as nomenclaturas de Forster (2004), podemos perceber que Remigia é uma personagem plana: “Na sua forma mais pura, são construídos ao redor de uma idéia ou qualidade simples; quando neles há mais do que um fator apreendemos o início de uma curva na direção dos redondos.” (FORSTER, 2004, p. 85). A ideia central que percebemos na narrativa é a fixidez do pensamento de Remigia, que em sua casa, dentro de suas paredes, estará segura do mundo. “– *Yo quiero irme a mi casa. Allí solamente me voy a curar. Siempre me enfermava y me curava sola.*”⁴⁵ (PLÁ, 1996, p. 203).

Percebemos também que a partir dessa ideia de que a personagem plana possui uma característica fixa vemos que ela tem como fixidez a construção do feminino dada por Lacan em *Estou falando com as paredes* (2011). Com a criação e o amparo das paredes que impedem a chegada de uma “dominação”, o sujeito se protege do vazio, vazio este em que o feminino se faz e que constitui sua essência.

É esta solidão entre paredes que Remigia buscou sua vida toda. Percebemos tal atitude da personagem como uma forma de suprir a ausência da mãe, que morre quando ela tem apenas seis anos e passa a morar com as irmãs mais velhas, casadas e com filhos. Remigia precisa dividir a atenção de suas irmãs com os filhos delas. Pela necessidade de um espaço onde pudesse se desenvolver, manter suas memórias, manter-se a salvo do mundo exterior, esconde-se embaixo da cama de sua irmã. Esse é seu primeiro espaço solitário, a primeira parede que ela consegue erguer.

[...] Al principio todo habia ido bien; pero no tardó en enturbiarse el horizonte. Remigia se prendía a las polleras de la hermana mayor como antes a las de la madre; pero desgraciadamente acá tenía competidores con derechos de primo⁴⁶ ocupante; y como el primogénito era varón, resultaba Remigia siempre con arañazos en

⁴⁵ Tradução nossa: “Eu quero ir para minha casa. Somente lá vou me curar. Sempre adoecia e me curava sozinha.”

⁴⁶ Grifo da autora.

las mejillas o un ojo morado. Entonces dio en pasarse la vida bajo la cama del matrimonio. De allí no salía, de día al menos, mientras no se llamaba con la mamadera, con gran escándalo de sus sobrinos coetáneos que no entendía la razón del privilegio). [...] Remigia, que se sentía protegida por la voluntad todopoderosa de Doña Ceferina hasta después de difunta ésta [...].⁴⁷ (PLÁ, 1996, p. 205).

A partir desse ponto, sua vida passa a ser regida, por vontade dela mesma, pela solidão como forma de preservação de si própria, tendo como proteção sua própria memória.

Uma coisa é sair 'reformulado' de uma experiência dolorosa, outra é continuar como espectador de um mundo e de uma injustiça que se não se aceita e se denuncia, encarnando uma verdade à custa de um exílio em si próprio. Essa exigência ética não deixa de lembrar a figura de Antígona. Antígona entra em rebelião para que se fala justiça ao seu irmão; reclama para ele uma sepultura decente. Não privilegia um lei sobre outra. Como um ser irreconciliado com o grupo, ela encarna o desejo de tornar-se, pela sua morte, a memória insuportável desse conflito. A *ética da revolta* é a de uma resistência que denuncia o impasse para onde conduz a lei dominante. Em um mundo como o nosso como esquecer que estamos, ainda hoje, entre a barbárie, a violação das sepulturas e a ilusão de um mundo melhor? (MANNONI, 1999, p.27).

No decorrer da vida, Remigia tenta apreender o passado dentro de suas memórias, dentro de sua casa protetora. É o passado que ilude Remigia a uma cura para todos os seus males. A dor presente em sua vida é amenizada em sua casa e sempre retorna à expressão mais célebre de toda a narrativa, a que mais retrata Remigia “– *Yo quiero irme a mi casa. Allí solamente me voy a curar. Siempre me enfermava y me curava sola.*”⁴⁸ (PLÁ, 1996, p. 203).

Os fatos decorrentes da construção da vida de Remigia a encerram em seu universo feminino. Nesse mesmo universo, temos a percepção dos efeitos trágicos na vida da personagem. Szondi (2004), ao citar Scheler, aponta o conflito trágico como o aniquilamento pelo que seria a salvação. A solidão de

⁴⁷ Tradução nossa: “[...] A princípio tudo havia ido bem; mas não demorou em turvar-se o horizonte. Remigia se agarrava às saias da irmã mais velha como antes às da mãe; mas desgraçadamente aqui tinha competidores com direitos de primeiros ocupantes; e como o primogênito era varão, resultava Remigia sempre com aranhões nas bochechas ou um olho roxo. Então deu de passar a vida debaixo da cama do casal. Dali não saía, de dia ao menos, enquanto não lhe chamavam com a mamadeira, com grande escândalo de seus sobrinhos coetâneos que não entendiam a razão do privilégio. [...] Remigia, que se sentia protegida por vontade todo poderosa de Dona Ceferina até depois de defunta esta [...].”

⁴⁸ Tradução nossa: “Eu quero ir para minha casa. Somente lá vou me curar. Sempre adoecia e me curava sozinha.”

Remigia em sua casa, que para ela seria sua salvação, passa a ser seu aniquilamento com sua velhice. Portanto, podemos fazer uma ponte entre o feminino e o trágico dentro da narrativa de *Ña Remigia: as paredes de criação do feminino*, como definidas por Lacan (2011), que poderiam ser a salvação, no conto tornam-se a derrocada da personagem, que se encontra sozinha há três meses em uma cama de hospital.

Em meio à tragédia da vida de Remigia, vê-se a narradora, mulher do médico, como um grande fator humano no conto, pois mesmo sem ser parte da família de Remigia permanece a seu lado, talvez como uma forma de consolo.

Por se tratar de uma narrativa cuja história é contada por meio dos pensamentos da narradora, “A velocidade da narrativa definir-se-á pela relação entre uma duração, a da história, medida em segundos, minutos, horas, dias, meses e anos, e uma extensão: a do texto, medida em linhas e em páginas” (GENETTE, 1979, p. 123). Tudo o que é contado se passa em um espaço de tempo muito pequeno, no entanto, a engenhosidade da escrita, por meio das memórias, torna o texto rápido em suas ações sem deixar de narrar a vida completa da personagem central, Remigia. Tão rápido é que a própria narradora revela: “*Yo no sé cómo despedirme*”⁴⁹ (PLÁ, 1996, p. 213), em sua última fala do texto.

⁴⁹ Tradução nossa: “Eu não sei como despedir-me.”

CAPÍTULO 3

ALÉM DA VIOLÊNCIA TRÁGICA: O SILÊNCIO

[...] Há sucedido como pense. Desconocidos entran y salen por la enorme brecha de la muralla robada y se me llevan cada día algo [...] En torno mío todo es silencio. [...]. (PLÁ, 1996, p. 290).

O silêncio sobreveste o mistério e é feito daquilo que não se pode descrever, narrar, dissertar, discorrer, relatar, falar. Para nós o silêncio é fechado, impensável dentro da sociedade capitalista em que o que grita mais alto é o vencedor. No entanto, quando o assunto é a literatura, talvez o silêncio exerça o papel principal, o protagonista, aquele que é expresso verdadeiramente, pois se a mudez é a coluna que sustenta o teto tanto no trabalho do escritor, como na perturbação de quem o lê, por que este não seria também o ponto basilar de construção de determinadas personagens literárias? Neste capítulo tratamos das percepções da violência e da tragicidade que convergem para o silêncio das personagens de Josefina Plá analisadas neste trabalho.

3.1 A violência e a tragicidade deparam-se com a lacuna

Quando pensamos sobre toda a gama de teorias literárias e culturais que nos últimos anos tentaram esclarecer as relações entre o feminino e a literatura, especialmente aquelas marcadas por traços que intentam tratar da situação feminina nas sociedades patriarcais, enfatizando a linguagem e o corpo da mulher, há que se destacar um elemento comum, e sutil, que é a falta / a ausência. A grande marca das teorias sobre o feminino é pensar a

diferença, pautada em um mundo que historicamente foi negado às mulheres. Com isso não queremos negar os teóricos usados canonicamente nesses estudos, porém, conciliar suas percepções com aquelas que pensam na falta / na ausência, criando a lacuna, uma vez que conceitos e ideias não surgem do nada, mas de um processo, pontuado essencialmente pelas dúvidas e pela busca de respostas a elas.

Na medida em que nos valem dos conceitos de falta / ausência, estamos buscando-os dentro da construção do texto. Portanto, é a partir das microestruturas textuais que abordamos os conceitos de violência e de tragicidade que confluem para a formação da personagem feminina silenciosa nas narrativas de Josefina Plá.

Posto isso, percebemos que especialmente a partir do século XX a violência tem feito parte do cotidiano urbano. De acordo com Ronaldo Lins,

[...] A humanidade tem sido, ao longo dos tempos, uma velha amiga da violência. O que a particulariza agora, entretanto, é o deslocamento que esta última sofreu dos movimentos da história para seu espaço diário do cenário urbano. Faz parte das características do homem a incapacidade de viver qualquer espécie de pressão sem alguma forma de reação. No que o mundo oferece a única alternativa de um universo anônimo dilacerado pelo conflito entre o eu e o outro, o choque entre o interior e o exterior, imagina-se, não se limita às esferas da introspecção; transborda, agride, contamina tudo. (LINS, 1990, p. 51-52),

Quando rememoramos a História que nos foi ensinada nas escolas durante toda nossa vida, temos a percepção de que tudo o que nos foi transmitido, todos os assuntos, temas e períodos históricos sobre os quais aprendemos necessariamente estão marcados por algum tipo de violência. Guerras, abusos de poder, intolerâncias religiosas e raciais; violências físicas, morais, sociais e psicológicas; toda a evolução da raça humana é regida por conflitos. Por isso, a vida humana é marcada por uma série de traumas, e por conta da proximidade que há entre a realidade empírica e o universo literário, fica difícil pensar a literatura separadamente da apreciação a respeito da violência, principalmente na literatura do século XX.

Nos contos de *La Pierna de Severina*, a violência está presente em todos e das mais variadas formas. Em *Siesta*, Maria é exposta a violências de todos os tipos em sua própria casa. Morando com o pai, que não a reconhece como filha, nem ao menos olha para a garota, fato que já se configura como uma violência moral, e com a avó, que explora a menina, obrigando-a a realizar os trabalhos domésticos, a vida de Maria é silenciada e seu florescimento como ser humano é “podado”, como se seus sentimentos e suas habilidades fossem galhos de uma árvore, devendo encontrar formas de amparo, que não as familiares, para resistir e não sucumbir à dor e ao sofrimento.

A violência, que Hannah Arendt (2011) esclarece ser a ausência da autoridade e que por conta dessa ausência se exacerba no que há de mais instintivo no homem, desde os primórdios da história humana tem se feito presente. Podemos até dizer que grande parte da evolução da raça humana se deu por meio das violências cometidas pelo homem. De acordo com Arendt, a

[...] agressividade, definida como um impulso instintivo, diz-se que ela representa o mesmo papel funcional, no âmbito da natureza, que os instintos sexuais e os de nutrição do processo vital do indivíduo e da espécie. Mas diferentemente desses instintos, que, por um lado, são ativados por necessidades corporais prementes, e, por outro, por estímulos externos, os instintos agressivos no reino animal parecem ser independentes de tal provocação; ao contrário, a falta de provocação conduz aparentemente à frustração do instinto, ao ‘recalque’ da agressividade, que de acordo com alguns psicólogos, causa o bloqueio da ‘energia’ cuja conseqüente explosão será extremamente perigosa. [...] Segundo essa interpretação, a violência sem provocação é ‘natural’; se ela perdeu sua *rationalité*, basicamente, a sua função na autopreservação, tornou-se ‘irracional’, e essa é supostamente a razão pela qual os homens podem ser mais ‘bestiais’ do que outros animais. (2011, p. 79).

São homens que, confusos em relação ao que os cerca, buscam em sua própria natureza uma explicação para sua agressividade, no entanto, fazendo isso, acabam, por conta de sua racionalidade, tornando-se irracionais, mais selvagens que outros animais. Portanto, não é surpresa que a literatura pense sobre a violência e sobre a agressividade humana das mais diversas maneiras, expondo cruamente a violência humana, como nos contos de *La Pierna de Severina*.

O que se tem de violento não somente na literatura de Josefina Plá, mas também no panorama geral da literatura produzida especialmente a partir do século XX, é como um espelho da vida social do homem, ao mesmo tempo vítima e algoz a serviço do capitalismo e das intolerâncias, marcas de um século (XX) que viveu boa parte de seu transcurso imerso entre a Primeira Guerra Mundial, a quebra financeira do final da década de 1920, a Segunda Guerra Mundial, seguida da Guerra Fria e da formação de regimes ditatoriais tanto de direita quanto de esquerda, conflitos que também marcam o século XX por demasiado do mesmo modo na Hispano-América, como as questões relativas à revolução e o comunismo cubanos, a ditadura chilena e argentina, as constantes crises políticas e econômicas do Paraguai, todas elas gerando climas totalmente violentos. Portanto, não há como desvencilhar a violência, que é um fator constitutivo do ser humano, da produção literária.

Uma pergunta nos inquieta: por que a violência foi tão presente no cotidiano do século XX? A resposta talvez esteja na forma com que o homem foi criado a partir de suas ideologias, sua sede por poder e o não conformismo com a falta dele, o que, conforme afirma Hannah Arendt (2011), leva ao impulso violento. Pedro Lyra (1980, p.34) assevera que “[...] o que ocorre com a violência é semelhante ao que ocorre com a inflação: *se todos saíssem perdendo, ela já teria acabado*” (itálicos do autor).

Há no ser humano a busca constante pelo domínio sobre outros homens e sobre as coisas e quando não há controle sobre tal ânsia de poder de dominação, há a geração da violência. Por outro lado, alguém sempre está ganhando poder com o descontrole e a violência de outros. Logo, retratar literariamente a violência funciona como um espelho questionador, como já o fizera na literatura inglesa Virginia Woolf, assim como autores consagrados da literatura brasileira, dentre eles, Clarice Lispector, que cria sua violentada e silenciada Macabéa. Josefina Plá revela com clareza, por vezes em demasia, a violência e os subprodutos dessa ação: dor, sofrimento, estupro e morte.

A literatura de Josefina Plá, no tocante especialmente aos contos de *La Pierna de Severina*, deixa de ser uma literatura dedicada especialmente ao que se convencionou chamar de “prazer”, produzida nos séculos XIX e anteriores,

passando a ser o que Roland Barthes (2002) chama de “texto de fruição”, que coloca em estado de incômodo, de angústia aquele que a lê, perturba todas as suas bases referenciais, o faz entrar em constante crise. E podemos completar: assim como em relação a tudo o que o cerca social, ideológica e psicologicamente.

O que Josefina Plá elege em sua literatura em geral é uma crítica à sociedade, por meio da (re)apresentação de suas mulheres. Os cinco contos aqui analisados têm como protagonistas personagens femininas. No entanto, quando dizemos que o protagonismo das histórias está nas personagens femininas não queremos dizer que elas são a microestrutura mais importante da narrativa, mas sim que a narrativa só se faz da maneira que é por conta delas, pois se Plá houvesse inserido personagens de outra natureza na ambientação, no tempo e na narração o resultado poderia ser outro que não contos de uma profundidade crítica tão exacerbada. Segundo diz Antonio Candido, e isso pode ser aplicado à obra de Josefina Plá,

[...] essa natureza é uma estrutura limitada, obtida não pela admissão caótica dum sem-número de elementos, mas pela escolha de alguns elementos, organizados segundo uma certa lógica de composição, que cria a ilusão do ilimitado. (2002, p. 60).

O feminino em geral foi visto como menos importante no espaço da cultura e da literatura. Como afirma Schmidt (1995), a mulher, no decorrer da evolução das sociedades humanas, esteve sempre fadada a ser a musa, a inspiração aos atos ou escritos heróicos, impossibilitada de guiar os rumos de sua própria vida e de se afirmar como um ser que pensa o que não condiziam com a realidade apropriada pela grande maioria das mulheres, especialmente as do século XIX e anteriores. Embora tenham vivido num âmbito de padrões culturais masculinos, algumas escritoras desafiaram tais padrões e nos deixaram uma gama de obras marcadamente femininas. Apesar de desenvolvidas dentro de uma cultura masculina dominante, essas obras levaram a um desequilíbrio, ou pelo menos a uma revisão, nas relações representativas de uma cultura hegemonicamente masculina.

O feminino como passividade e conformidade dramatizado na 'estética da renúncia', na 'temática da invisibilidade e do silêncio' ou na 'poética do abandono' se desdobra na prática representacional de resistência cujo consciente que estiliza o discurso das exclusões (SCHMIDT, 1995, p.187).

O dissolver da consciência representacional do feminino pela voz masculina se faz presente nos textos de Josefina Plá, por meio especialmente do silenciamento das personagens.

Por se tratar de narrativas curtas, os contos de Plá têm um número reduzido de personagens. Todas as ações de alguma importância no texto ocorrem somente com a personagem principal. As demais personagens somente são mencionadas ou acompanham o decorrer narrativo sem alterar o fluxo do texto. É por meio da ação das protagonistas que a essência feminina se mostra. Todas as personagens dos contos analisados são mulheres silenciadas pela forma com que foram escritas e pela sociedade retratada nos textos.

Em *Sisé*, por exemplo, a construção da personagem título é dada de maneira que esta se fixe dentro de seu universo familiar, cujas práticas de convivência não dão vazão a um desenvolvimento pleno da "pessoa" Sisé. Mesmo sendo a personagem principal do conto, Sisé não possui qualquer fala; o que comunica a garota com o mundo é seu próprio corpo, um escafandro que a aprisiona em seu silêncio. Uma das coisas que podemos notar a respeito do feminino nessa narrativa e nos demais contos de *La Pierna de Severina* é a lacuna como ponto de partida para a criação das personagens, sendo ela preenchida pelo silêncio e pela passividade.

A lacuna, esse espaço vazio no qual Sisé é criada, não se restringe a aspectos somente acerca do feminino. Esse vazio, comumente caracterizado como sendo feminino, faz parte de todo um contexto civilizatório. Sisé não é vista como um ser humano pelas demais personagens, aliás, nem ela própria parece se ver. Em um mundo marcado pela violência, como é o Paraguai e isso pode ser espalhado para outros lugares que passaram por processos de colonização, Sisé é a representação do sujeito sem voz, subjugado e espoliado pelo meio onde se encontra. A condição de subalternidade é a condição do

silêncio, para Spivak (2010), ou seja, o subalterno carece necessariamente de um representante por sua própria condição de silenciado.

Toda a censura em relação à mulher se deu ao longo da história da humanidade no Ocidente. A educação das mulheres sempre as projetou em espaços fechados: sua educação se dava em casa e mesmo depois de adquirir “liberdade”, com o trabalho fora do lar, a casa, de certa maneira, estava entranhada no universo feminino como um lugar de proteção. Por isso, o feminino teve de buscar outros meios que não os convencionais para se comunicar, para reclamar seu lugar no mundo. Por conta disso, ao transplantar o mundo para as personagens femininas, o escritor inventa um novo mundo. E é esse mundo que carregará, agora por meio das palavras, toda a complexidade que (con)formou o feminino. Segundo Antonio Candido,

[...] o tipo mais eficaz de personagem, a (personagem) inventada; mas que esta invenção mantém vínculos necessários com uma realidade matriz, seja a realidade individual do romancista, seja o mundo que o cerca; e que a realidade básica pode aparecer mais ou menos elaborada, transformada, modificada, segundo a concepção do escritor, a sua tendência estética, as suas possibilidades criadoras. (2002, p. 69).

Desagradados, agonias e abusos compõem parte do universo feminino das personagens dos contos de *La pierna de Severina*. Por meio delas, podemos ressaltar o quanto a literatura oferece contorno às emoções humanas e as expressa em configuração textual. Anseios que eram sustentados secretamente encontram assim expressão; estados de alma discriminados e intensos podem ser paulatinamente conhecidos e formados por meio de uma identificação com a experiência externa que se transformou em texto. A literatura cumpre o papel de dar expressão ao que era inaudível, secreto e, por vezes, inenarrável.

Relacionando a literatura com o mundo externo a ela, percebemos que as personagens têm maior coerência do que as pessoas reais, devido a seu limite de ações. Segundo Rosenfeld, a personagem apresenta

[...] maior exemplaridade, maior significação; e paradoxalmente, também maior riqueza – não por serem mais ricas do que as pessoas reais, e sim em virtude da concentração, seleção, densidade e estilização do contexto imaginário, que reúne os fios dispersos e esfarrapados da realidade num padrão firme e consciente. Antes de tudo, porém, a ficção é o único lugar – em termos epistemológicos – em que os seres humanos se tornam transparentes à nossa visão, por se tratar de seres puramente intencionais sem referência a seres autônomos; de seres totalmente projetados por orações. (2002, p. 35).

Segundo o mesmo autor, muitas vezes os leitores se deparam com situações que já vivenciaram ou querem vivenciar; com personagens parecidos com alguém que conhecem e que

Muitas vezes debatem-se com a necessidade de decidir-se em face da colisão de valores, passam por terríveis conflitos e enfrentam as situações-limite em que se revelam aspectos essenciais da vida humana: aspectos trágicos, sublimes, demoníacos, grotescos ou luminosos (ROSENFELD, 2002, p. 45).

O dia-a-dia, quando se torna matéria do ficcional, contrai uma outra importância e condensa-se na situação-limite do tédio, da angústia e da náusea. Nos contos de Plá, esse cotidiano retrata os sofrimentos e as angústias de Sisé; a vida vista pela janela de Severina; o marasmo sonoro de Delpilar; as obrigações domésticas de Maria; e o desrespeito ao direito que Remigia tem à solidão.

Autran Dourado (1973, p. 98) anota que,

“[...] o criador amassa e emprega a realidade para criar outra realidade, uma realidade que obedece à complicada geometria literária, ao seu sistema de forças, que nada tem a ver com as ciências física, naturais, ou sociais”, advertindo que a “[...] personagem tem mais a ver com a forma do que com a vida, embora a vida seja o seu alimento diário” (DOURADO, 1973 p.100)

Portanto, não causa espanto que a realidade seja tão cruel no que diz respeito às personagens de Josefina Plá. No entanto, é somente por meio da análise da forma como elas são criadas que nos é possível identificar o que

está em seu interior. Todo o aparato psicológico das personagens está entranhado no mundo para o qual elas foram criadas.

Somente pelo fato de serem mulheres, as personagens dos contos de *La Pierna de Severina*, inseridas em um contexto civilizatório ocidental, já sofrem as agressões que lhes impõem o gênero masculino, relegadas a um convívio social restrito, à pouca ou à total falta de voz no que tange à sociedade, criadas para serem submissas. Assim, também não nos causa espanto que procurem em si mesmas uma maneira de sair do seu lugar de submissão, de falar sem voz, de comunicar-se com o mundo que as cerca mesmo que de uma maneira que para a maioria possa parecer uma não comunicação.

Toda a construção das personagens de Josefina Plá aqui analisadas segue uma lógica que envolve o tempo e a ambientação na qual foram inseridas, um tempo de dificuldades, um ambiente propício à violência e à tragicidade. É nesse meio que são construídas personagens que tentam buscar dentro de si mesmas algo que preencha a lacuna que é o presente de suas vidas.

3.2 - Em silêncio: tragédias violentas

Para captar os sons de uma canção, da natureza, para ouvir uma bela história ou lê-la de forma a captar tudo o que ali se dispõe é preciso calar-se. Ao estabelecer com rigor os conceitos e ritmos presentes na configuração do poético, se faz necessária a quietude para que só assim se possa sentir. No entanto, não se sentem somente sensações boas, o trágico também pode ser sentido.

A definição aristotélica da tragédia é de que ela se trata de uma imitação das características da vida humana, sobretudo das ações de seres humanos em meio às atividades humanas. Ainda de acordo com a *Poética* de Aristóteles, para gerar o medo e a clemência se faz preciso que o público se identifique

com as situações apresentadas, ponderando que é também capaz de sofrer de um mal igual àquele, pois, assim como afirma Bornheim (2007, p. 71), “[...] um elemento básico para que se possa verificar o trágico é que ele seja vivido por alguém, que exista um homem trágico.” Essa absorção sofrida pelo leitor aos fatos narrados é chamada por Aristóteles de *mimesis* e, esta, por sua vez e pela forma que se dá, implicaria a catarse, purgação dos sentimentos de terror / medo e compaixão / clemência por parte dos receptores da narrativa. Portanto, para Aristóteles, a tragédia se vale da verossimilhança para provocar sensações as mais diversas de terror e de clemência no leitor / espectador. Tal sensação é alcançada com o fim terrível que se destina à personagem trágica, punida por sua desmedida. Aqui o trágico está sempre ligado à tragédia.

Já na modernidade, o trágico deixa de pertencer à tragédia, que se esgota enquanto gênero, e passa a revelar-se em outras formas de expressão artística, em outras formas de estruturas literárias. Os conceitos de trágico na modernidade provém das teorias filosóficas, mas também se relacionam com as teorias acerca das ficções, ou por ligar-se à tragédia enquanto gênero literário-teatral, ou pelo fato de o próprio gênero conter temas que alimentam a reflexão filosófica, mostrando assim um dualidade em sua formação e conceito.

De acordo com Bornheim (2007), o trágico tem sua formação exatamente nessa polaridade de forças entre o homem e o que o cerca.

A polaridade dos pressupostos é uma exigência indispensável, é ela que torna viável a ação trágica. Por isso, Aristóteles, com muito acerto, se recusa a compreender a tragédia a partir simplesmente do homem, ponto no qual insiste muito. Num dos momentos mais importantes de sua Poética, diz ele: ‘A tragédia não é a imitação de homens, mas de uma ação e de uma vida (...), pois os homens são tais ou quais segundo o seu caráter, mas são felizes ou infelizes segundo suas ações e suas experiências’. De fato, não é o caráter que determina o trágico, e sim a ação; o caráter é próprio do homem e restringe-se a ele; a ação, pelo contrário, deve ser compreendida, em última instância, a partir daquela polaridade à qual nos referimos: o homem e o mundo em que ele se insere. No momento em que estes dois pólos, de um modo imediato ou mediato, entram em conflito, temos a ação trágica. (BORNHEIM, 2007, p.74)

É essa ação trágica, calcada na violência, que se faz como componente da estética das narrativas literárias de Josefina Plá, como se pode verificar na parte final do conto *La Pierna de Severina*:

Severina volvió a su trabajo tras la ventana. Y ya no expresó más su deseo de ser Hija de María. Cuando alguien extrañado le preguntaba si no pensaba ya en eso, Severina bajaba la vista y contestaba con voz monótona:

— Eso pasó todo. Una renga como yo no sirve luego para Hija de María.

Pero en la siguiente fiesta de la Virgen apareció cambiado el mantel del altar mayor. Un mantel con la-bores de Ñanduti como no se había visto hasta entonces. Era el obsequio de Severina a Nuestra Señora.⁵⁰ (PLÁ, 1996, p.173).

Com clareza também se pode perceber dentro desse pequeno trecho do conto como, por consequência da violência, Severina silencia-se, configurando assim uma nova forma de violência, dessa vez contra si própria, sabotando suas convicções de outrora. Portanto, o silêncio dentro desse, assim como dos outros contos, se constrói como uma nova violência.

No cotidiano não se ouve, não se vê o silêncio, mas não é porque ele não exista e sim porque não se fala no dia-a-dia sobre o silêncio. Ele é visto, mas não se fala dele. Vemos em nosso cotidiano pessoas silenciosas como Delpilar, por exemplo, que prefere criar seu próprio mundo para viver plenamente, ou como Remigia, que busca pelo silêncio a solidão capaz de curá-la. Porém, das pessoas ao nosso redor nos recusamos a dizer qualquer coisa.

Para Orlandi,

⁵⁰ Tradução nossa: “Severina voltou a seu trabalho atrás da janela. E já não expressou mais seu desejo de ser Filha de Maria. Quando alguém perdido lhe perguntava se não pensava nisso, Severina baixava os olhos e respondia com voz monótona:

- Isso tudo passou. Uma manca como eu não serve para Filha de Maria.

Mas na festa seguinte da Virgem apareceu trocado o manto do altar mais velho. Um manto com trabalhos de *Ñanduti* como não se havia visto até então. Era o obséquio de Severina a Nossa Senhora.”

Há uma dimensão do silêncio que remete ao caráter de incompletude da linguagem: todo dizer é uma relação fundamental como não dizer. O silêncio é assim a 'respiração' (o fôlego) da significação; um lugar de recuo necessário para que se possa significar, para que o sentido faça sentido. Reduto do possível, do múltiplo, o silêncio abre espaço para o que não é 'um', para o que permite o movimento. O silêncio como horizonte, como iminência do sentido (2007, p.12-13).

Assim como afirma Bonnici (2007), o silêncio é uma tática com a qual nos deparamos em textos de autoria feminina que desvendam desejos e estados da mente, revelando a própria condição do feminino dentro da literatura e da cultura ocidental, condição esta de subalternidade. Spivak (2010) explica que, graças à condição do silêncio, o subalterno precisa de um representante por sua própria condição de silenciado. Por um lado, tem-se a divisão entre a sociedade capitalista regida pelo colonialismo, no caso das Américas e, por outro, a impossibilidade de representação daqueles que estão à margem. Sobressai aí o questionamento instigante de Spivak: os subalternos podem falar? Pode o silenciado falar?

*Creo que el silencio en la escritura es algo presente en el modo de la ausencia. Surge a partir de la debilidad o la caída de ciertos rasgos propios del discurso comunicativo. En otros términos, el silencio como huella discursiva se hace presente en virtud de una carencia: la de algunos principios constitutivos del lenguaje convencional.*⁵¹ (MOURE, 1997, p.134).

Logo o silêncio é a forma discursiva que mais representa toda a formação do feminino. A constituição feminina está baseada, como já dito anteriormente, nos princípios lacanianos da construção de "paredes" protetoras que isolam as mulheres em um mundo solitário, onde o silêncio impera absoluto e é por meio deste imperador que as mulheres, como as protagonistas dos contos de Plá, se comunicam e também é nele que se refugiam.

⁵¹ Tradução nossa: "Creio que o silêncio na escritura é algo presente no modo da ausência. Surge a partir da debilidade ou da queda de certos recursos próprios do discurso comunicativo. Em outros termos, o silêncio como rastro discursivo se faz presente em virtude de uma carência: a de alguns princípios constitutivos da linguagem convencional."

El silencio como presencia operativa: la falta que da lugar al deseo, el objeto perdido que ese deseo busca y que la palabra nombra a condición de ser sólo ropaje, manto, veladura.

Salirse del lenguaje para hablar, para caer en el silencio que la palabra nombra, ausencia vehiculizada por la palabra que la engendra: punto de tensión y desfallecimiento a la vez, donde el lenguaje ostenta su máscara y señala el vacío que bordea.⁵² (MOURE, 1997, p.137).

Esse silêncio se encontra presente em todas as mulheres de Josefina Plá: o silêncio que está entranhado na pequena Sisé, que na construção do texto não possui ao menos uma fala; o silêncio buscado por Remigia, que insiste em sua velha e conhecida solidão curativa; o silêncio eleito por Delpilar, que não mais vive no mundo “real”; o silêncio, ou melhor, o silenciamento que desperta o mais primitivo sentido humano em Maria; o silêncio no qual vive Severina, por vontade própria, aceitando, depois do estupro, sua sina. Todas escolhem, ou por motivos trágicos, ou são escolhidas para serem habitadas pelo silêncio. Plá clama por todas em seus textos.

Podemos perceber à luz de Schiller que:

A vontade é o que caracteriza o ser humano, a própria razão não passa de sua regra eterna. Toda a natureza age racionalmente, a prerrogativa humana é apenas a de agir racionalmente com consciência e vontade. Todas as outras coisas são obrigadas; o homem é o ser que quer. (2011, p.55).

A violência sofrida pelas personagens de Plá as leva a um estado de silenciamento, retirando-lhes, assim como expresso por Schiller (2011), seu *status* de ser humano, pois ao sofrer a violência elas são obrigadas a algo que vai contra sua vontade, o que anula o conceito de humano ou, pelo menos, o retorno a um estado que se assemelhe ao humano.

⁵² Tradução nossa:” O silêncio como presença operativa: a falta que dá lugar ao desejo, o objeto perdido que esse desejo busca e que a palavra nomeia a condição de ser só roupage, manto, velamento.

Sair-se da linguagem para falar, para cair no silêncio que a palavra noemia, ausência veiculada pela palavra que a engendra: ponto de tensão e desfalecimento ao mesmo tempo, onde a linguagem ostenta sua máscara e assinala o vazio que beira.”

CONCLUSÃO

Em se tratando de análise e interpretação de uma obra literária, que é o objetivo de boa parte das pesquisas dos estudos de literatura, a questão de seus limites tem-se mostrado por demasiado dificultosa, bem como na teoria literária. “Não se pode fazer uma obra significar qualquer coisa: ela resiste e você tem de se esforçar para convencer os outros da pertinência de sua leitura.” (CULLER, 1999, p. 68). Confirmando a ideia de Culler, acreditamos que *pertinência* é a palavra-chave para os estudos literários, não importando se a análise/interpretação é mitigada ou extremada. E é essa pertinência, essa atribuição pertinente de valor que buscamos ao ler, nesta pesquisa a obra de Josefina Plá, uma leitura que não soe como uma discrepância entre obra e teoria.

Uma vez que a análise/interpretação de uma obra literária gira em torno do sentido, faz-se adequada a observação de Culler (1999):

O sentido de uma obra não é o que o autor tinha em mente em algum momento, tampouco é simplesmente uma propriedade do texto ou a experiência de um leitor. O sentido é uma noção inescapável porque não é algo simples ou simplesmente determinado. É simultaneamente uma experiência de um sujeito e uma propriedade de um texto. É tanto aquilo que compreendemos quanto aquilo que, *no* texto, tentamos compreender. Discussões sobre o sentido são sempre possíveis e, sendo assim, o sentido é impreciso, está sempre a ser decidido, sujeito a decisões que nunca são irrevogáveis. Se devemos adotar algum princípio ou fórmula geral, poderíamos dizer que o sentido é determinado pelo contexto, já que o contexto inclui regras de linguagem, a situação do autor e do leitor e qualquer outra coisa que poderia ser concebivelmente relevante. Mas, se dizemos que o sentido está preso ao contexto, então devemos acrescentar que o contexto é ilimitado: não se pode determinar de antemão o que poderia contar como relevante, que a ampliação do contexto poderia conseguir alterar o que consideramos como o sentido de um texto. O sentido está preso ao contexto, mas o contexto é ilimitado. (1999, p. 70).

Logo o que temos que fazer é delimitar o contexto para que haja sentido no que escrevemos, pois “[...] não conhecemos o sentido de uma obra literária da mesma maneira que conhecemos o sentido de *John is eager to please*⁵³ e, portanto, não podemos tomar o sentido como um dado mas temos que buscá-

⁵³Tradução nossa: “John está ansioso por agradar”.

lo.” (CULLER, 1999, p.65). Buscá-lo por meio de análises que sejam no mínimo coerentes.

Posto que o sentido é o que buscamos em uma obra literária, temos então o sentido da obra aqui analisada, os cinco contos pertencentes à *La Pierna de Severina*, de Josefina Plá. Procuramos desenvolver uma análise que partisse necessariamente da estruturação do texto literário, buscando, assim, permear nossas análises com seus componentes mais elementares, os quais muitas pesquisas deixam totalmente de lado, as microestruturas textuais tempo, espaço e personagem. A partir delas, que são as formadoras do texto literário, é que trouxemos à tona as questões que permeiam o feminino, dentro de um contexto violento e trágico, e que convergem para o silenciamento das personagens de Plá.

Não há como negar que a violência, das mais diversas miradas que se possa ter, nasce como constituição do homem e de sua cultura. Ela é tida como um membro fundador a partir do qual a própria sociedade se organiza e, como implicação disso, a criação humana e a expressão simbólica também o são. Assim, a história a adapta em temas literários a partir dos quais surgem obras que comportam uma violência de múltiplas nuances, que pode ser encontrada desde os primórdios do que chamamos literatura.

Na modernidade,

[...] a violência alcança patamares tais que escapa e ultrapassa os limites da revolta. Diante de Auschwitz, afirma Adorno, a única forma realmente enfática de protesto seria o silêncio. É este um instante em que toda a racionalidade se deixou derrotar, de nada adiantando a ação e a militância para lutar a favor dela. (LINS, 1990, p.32)

É nesse mesmo patamar que se encontram as personagens criadas por Josefina Plá: a violência que as cerca se torna tão extrema que, cansadas de lutar contra a corrente, as personagens se entregam no final de todas as narrativas, ou silenciando-se por vontade própria, ou abraçadas pelo silêncio da morte. No que se refere aos textos de Plá, *“El silencio y sus diversas maneras: la ausencia que se nombra, el vacío y el exceso móvil de la palabra y sus máscaras, son la condición necesaria [...]”*⁵⁴(MOURE, 1997, p.142), para

⁵⁴Tradução nossa: “O silêncio e suas várias formas: a ausência que nomeia, o vazio e o excesso móvel da palavra e suas máscaras, são a condição necessária [...]”

que as personagens possam encontrar uma espécie de salvação no mundo em que vivem.

“A violência é um aspecto inevitável da história, mas secundário e derivado. Não é o emprego da violência que produz as transformações sociais, são as transformações sociais que passam pela violência.” (MICHAUD, 2001, p. 96). Se há transformações no meio social que passam pela violência, há também transformações pessoais que também passam por esta: “[...] de um lado, o termo ‘violência’ designa fatos e ações; de outro, designa uma maneira de ser da força, do sentimento ou de um elemento natural – violência de uma paixão ou da natureza” (MICHAUD, 2001, p. 7).

As violências sofridas pelas personagens de Josefina Plá, por suas ações, acabam por levá-las à condição da tragédia, mas não a tragédia pensada como texto dramático e sim a tragédia vista como drama social, causado pela violência. De acordo com Hölderlin, citado por Szondi (2004),

O significado da tragédia pode ser mais facilmente compreendido a partir do paradoxo. Pois, como todo potencial é dividido igualmente e de modo justo, tudo o que é original aparece não em sua força original, mas propriamente em sua fraqueza, de modo que a luz da vida e a sua manifestação pertencem propriamente à fraqueza de cada todo. Ora, no trágico, o signo é em si mesmo insignificante e sem efeito, mas o elemento original é diretamente exposto. Assim, o original só pode aparecer propriamente em sua fraqueza, mas, à medida que o signo em si mesmo é considerado como insignificante = 0, o elemento original, o fundamento oculto de cada natureza, também se pode apresentar. Se é propriamente em seu dom mais fraco que a natureza se apresenta, quando ela se apresenta em seu dom mais forte o signo é = 0 (2004 . p.33).

Portanto, a tragicidade assim como a violência construídas no texto de Josefina Plá, não estão ligadas somente à literatura, mas também a toda a vida humana, pois assim como nos é posto desde a *Poética* de Aristóteles (2000), a literatura é uma imitação da vida, imitação essa que Forster (2004) acrescenta que não se trata de uma mera cópia do real, mas sim uma transformação deste em arte, uma revelação do que se encontra oculto no mundo, em cada pessoa, suas tragédias, seus conflitos, sua intimidade.

Assim sendo, quando tomamos os contos de *La Pierna de Severina*, percebemos que todos são permeados pelas mais diversas formas de violência e de tragicidade: Severina, que cai no aniquilamento de seus anseios pela não aceitação por si e pelos outros e estupro de seu corpo; Delpilar, que se refugia no silêncio, violentando sua própria existência no mundo externo; Maria, que é o retrato da inocência corrompida pela primitividade do desejo humano; Sisé, cujas violência e tragicidade únicas somente são reconhecidas, como um semelhante, por um cão; e Remigia, que fechando um ciclo, não se conforma com seu estado e que clama por uma solidão que lhe é negada.

Nosso intento cremos, conseguido com sucesso e aberto para novas leituras, foi esmiuçar os aspectos que compõem a violência e a tragicidade das personagens nos contos de Josefina Plá. Afinal, se a violência é a responsável pela evolução humana, ela também é responsável pelo seu arrasamento. O que lemos em Plá são personagens “salvas” pelo seu próprio aniquilamento.

REFERÊNCIAS

ARENDDT, Hannah. *Sobre a violência*. Trad. André Duarte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 2000. (Coleção “Os Pensadores”).

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg, 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Cláudia Fares. São Paulo: Arx, 2004.

BEVERLEY, John. Subalternidad y representación: debates em teoria cultural. Trad. Mayrlene Beiza y Sergio Villalobos-Ruminott. Madri: Iberoamericana, 2004.

BONNICI, Thomas. *Teoria e crítica literária feminista: conceitos e tendências*. Maringá: Eduem, 2007.

BORNHEIM, Gerd Alberto. Breves Observações sobre o Sentido e a Evolução do Trágico. In: _____. *O sentido e a máscara*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1993. (Série Princípios).

BRANDÃO, Ruth Silviano. A mulher escrita. In: BRANDÃO, Ruth Silviano; CASTELLO BRANCO, Lúcia (Orgs.). *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Casa-Maria Editorial, 1989.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO; Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Salles. *A personagem de ficção*. 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CASTAGNINO, Raúl. *Tempo e expressão literária*. Trad. Luiz Aparecido Caruso. São Paulo: Mestre Jou, 1970.

CASTELLO BRANCO, Lúcia. *A traição de Penélope*. São Paulo: Anablume, 1994.

_____. *O que é escrita feminina?*. São Paulo: Brasiliense, 1991. (Primeiros Passos).

CORTÁZAR, Julio. *Valise do cronópio*. Trad. Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CULLER, Jonathan. *Teoria Literária: uma introdução*. Trad. Sandra Vasconcelos, São Paulo: Beca Publicações Culturais, 1999.

DIMAS, Antonio. *Espaço e romance*. São Paulo: Ática, 1987. (Série Princípios).

DOURADO, Autran. Personagem, composição, estrutura. In: _____. *Uma poética do romance*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

FERNÁNDEZ, Miguel Ángel. *Ocultaciones, omisiones y equívocos en la historia de la literatura paraguaya*. In: SANTOS, Paulo Sérgio Nolasco dos (Org.). *Literatura e Práticas Culturais*. Dourados: UFGD, 2009.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Aurélio*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.

FORSTER, Edward Morgan. *Aspectos do romance*. Trad. Sergio Alcides. 4. ed. revisada. São Paulo: Globo, 2004.

GENETTE, Gerard. Fronteiras da narrativa. In: BARTHES, Roland (Org.). *Análise estrutural da narrativa*. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. São Paulo: Vozes, 1972.

_____ *O discurso da narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcádia, 1979.

KAFKA, Franz. O silêncio das sereias. In: _____. *Narrativas do espólio*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

HAMBURGER, Käte. *A Lógica da Criação Literária*. Trad. Margot P. Malnic. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.

LACAN, Jacques. *Estou falando com as paredes*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

LAJOLO, Marisa. *Literatura: leitores e leitura*. São Paulo: Ática, 2001.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1994. (Série Princípios).

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

LINS, Ronaldo Lima. *Violência e literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LYRA, Pedro. *O real no poético*. Rio de Janeiro: Cátedra, 1980.

MANNONI, Maud. *Elas não sabem o que dizem: Virginia Woolf, as mulheres e a psicanálise*. Trad. Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1999.

McLEISH, Kenneth. *Aristóteles: a poética de Aristóteles*. Trad. Raul Fiker. São Paulo: Ed. UNESP, 2000.

MICHAUD, Yves. *A violência*. Trad. L. Garcia. São Paulo: Ática, 2001.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária: introdução à problemática da literatura*. 5 ed. revista e aumentada. São Paulo: Melhoramentos, 1973.

MOURE, Clelia. *Hacia una arqueologia del silencio*. In: PIÑA, Cristina (Org.). *Mujeres que escriben sobre mujeres (que escriben)*. Buenos Aires: Biblos, 1997.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1995. (Série Fundamentos).

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 6. ed. Campinas: Ed. da UNICAMP, 2007.

OVIDIO. *As Metamorfoses*. Trad. David Gomes Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, 1983.

PAZ, Octavio. *Alrededores de la literatura hispanoamericana*. In: _____. *Inmediaciones*. Barcelona: Seix Barral, 1981.

_____. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores da escrivaniha: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PLÁ, Josefina. *Cuentos completos*. Org. Miguel Ángel Fernández. Asunción, PY: Editorial El Lector, 1996.

_____. *Poesias Completas*. Org. Miguel Ángel Fernández. Asunción PY: Editorial El Lector, 1996.

POE, Edgar Allan. Filosofia da composição. In: _____. *Ficção completa, poesia e ensaios*. Org. e trad. Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

RODRÍGUEZ-ALCALA, Hugo. *Historia de la literatura paraguaya*. Asunción PY: Editorial El Lector, 1999.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Salles. *A personagem de ficção*. 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

ROSSUM-GUYON, Françoise van. Ponto de vista ou perspectiva narrativa. In ROSSUM-GUYON, Françoise van (Org.). *Categorias da narrativa*. Trad. Cabral Martins. Lisboa: Veja; Universidade, 1976.

SCHILLER, Friedrich. *Do sublime ao trágico*. Trad. Org. Pedro Sússekind e Vladimir Vieira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

SCHMIDT, Rita. Repensando a cultura, a literatura e o espaço da autoria feminina. In: NAVARRO, Márcia Hoppe (Org.). *Rompendo o silêncio: gênero e literatura na América Latina*. Porto Alegre: Editora Universitária; UFRGS, 1995.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Trad. Andre Pereira, Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

STEARNS, Peter N. *História das relações de gênero*. Trad. Mirna Pinsky. São Paulo: Contexto, 2007.

TADIÉ, Jean Yves. *A crítica literária no século XX*. Trad. Wilma Freitas Ronald de Carvalho. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1992.

WOOLF, Virgínia. *Contos completos*: Virgínia Woolf. Trad. Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

ANEXOS

LA PIERNA DE SEVERINA

Quince años hacía que Severina se movía apenas de aquel rincón de la pieza detrás de la reja. Sentada en su silla baja, que sólo abandonaba para, apoyada en una muleta lustrosa por el uso, cumplir con los quehaceres más urgentes, trabajaba todo el tiempo en su ñanduti; porque había que vivir, y daba órdenes a la señora que hacía la magra cocina, lavaba y cambiaba a la vieja tía. Apenas salía a la calle. A misa, los sábados anochecidos a confesarse; los domingos muy de mañana a misa, para que nadie la viese así, bandeándose sobre la muleta.

Y, sin embargo, Severina abrigaba ya, desde antes de lo de la pierna, en lo hondo de su corazón, un royente deseo. Quería ser Hija de María. Habíalo deseado con todo el corazón desde pequeña cuando veía a las otras chicas un poco mayores ir y venir desde la iglesia, pasar horas en la sacristía, salir con sus velos blancos en todas las procesiones.

— No has hecho aún la primera comunión. Cuando la hagas, ya veremos.

Severina era, para todo menos para el ñandutí, un poco lerda. Se había retrasado para leer y para aprender el catecismo. Iba a hacer la primea comunión a los once años, cuando la carreta le aplastó la pierna y hubo que cortársela. Cuando quedó sin pierna, naturalmente no hubo caso. Pues una Hija de María que no va a la procesión, que no puede trafaguear arriba y debajo de sillas y escaleras, no es eficaz. El viejo señor cura se lo había hecho entender así. Y Severina, sintiendo que el alma se le desmigajaba, había callado. Pero era un renunciamiento que había de renovar todos los días, pues nunca había logrado resignarse de una vez por siempre. Oh, no, nunca se resignaría. Al contrario. A medida que el tiempo pasaba se convencía más y más de que ella había nacido para ser Hija de María y que si no llegaba a serlo, su vida no tenía objeto.

Pero aquella pierna que le faltaba, ¡Dios mío!

Desde su pieza en la casa antigua (cuyos corredores daban a la iglesia en mitad de la ancha y desnuda plaza) y en uno de cuyos trascuartos se consumía lentamente sin una queja la anciana tía, Severina miraba ir y venir a las Hijas de María, salir y entrar en la iglesia. Siempre tenían algo que hacer. Que adornar los altares. Que poner flores frescas. Que lustrar los candeleros para tal cual fiesta patronal. Que cambiar y planchar las ropas del altar y cepillar el manto de la Virgen. Y el corazón se le apretaba en una inmensa congoja. Cuando un día al asomarse a su espejo -un espejo tamaño como la palma de la mano y lleno de ojuelos- se vio las primeras arrugas, lloró acongojada. No por la pérdida prematura de su juventud y su alegría -tenía sólo veintiséis años- sino porque comprendió que era ya demasiado vieja para ser Hija de María.

Por entonces murió de puro anciano el párroco, Paí Eduardo, tan bueno él; y vino Paí Ranulfo. Más joven, un hombre lleno de vida; y qué decidido era. Las Hijas de María lamentaban no tener más pecados que confesar, para ir dos veces a la semana a hincarse de rodillas ante él, en vez de una. Severina no

dejó de ir a contarle sus cuitas. Y cuando con los ojos llorosos dijo que ya era demasiado vieja para ser Hija de María, Paí Ranulfo la consoló.

— Nuestra Señora no mira la edad, Severina. Mira sólo las virtudes... Tú mereces ser su hija... Pero esa pierna, esa pierna... Una Hija de María con la muleta auestas en las procesiones no puede ser. Y luego, para el trabajo... No, no es posible.

Y le repetía algo que ya le había dicho Paí Eduardo alguna vez.

— Pero si de veras querés tanto a la Virgen... pues podrías hacer algo, aunque no seas Hija de María, lo mismo vale. Por ejemplo, mirá, el mantel del altar ya está un poco viejo... Podrías bordar uno nuevo... O adornarlo con encajes. Vos que hacés tan bien el Ñanduti. Severina no contestaba, pero volvía la cabeza frunciendo el ceño cuanto el respeto se lo permitía. Trabajar como Hija de María, sin serlo... Eso sí que no iba a hacer.

Algo de lo que pasaba en el alma de Severina debía intuírsele al Paí, por cuanto a veces le decía: -Ten cuidado con el pecado de orgullo, Severina... ten cuidado. Por él cayeron nuestros primeros padres.

Severina volvía a su rincón en la pieza, lloraba un poco y luego seguía soñando mientras trabajaba. Desde su rincón tras la reja no sólo se veía la iglesia y la plaza con sus procesiones. En las aceras colindantes había boliches y tal cual tienda y la gente desfilaba, saludándola aunque pocas veces se quedaban a hablarle. Severina no era conversadora. Y a veces llegaban forasteros que visitaban la iglesia, curiosos del antiguo altar dorado donde los ángeles sonreían una sonrisa de tres siglos. A Severina rara vez se le escapaba uno. Viejas teñidas, jóvenes pintadas, muchachos que parecían chicas de puro lamidos, viejos que olían muy bien, pero muy descarados. Todos entraban en la iglesia como los perros sin santiguarse siquiera. Llegaban junto al altar y hablaban en voz alta y se reían de cualquier cosa frente al mismísimo Sagrario. Una vez una beata oyó por la ventana a uno que decía:

— Miren pues ese farolito. ¡Una lucecita de morondanga para toda la iglesia!

El farolito del Santísimo, ¡nada menos! Paí Ranulfo al enterarse casi se muere de rabia.

— No hay derecho a ser tan ignorante, ¡vamos!...

Fue una de las raras ocasiones en que algún transeúnte se detenía frente a la reja de Severina para conversar. Justa, la más vieja de las Hijas de María -una mozallona de 25 años que justamente también en esos días iba a dejar la Cofradía para casarse con un virote que pertenecía por su parte a la Cofradía del Santo Patrono- miraba, justamente con Severina, entrar en la iglesia una tanda de turistas, más feos unos que otros según la autorizada opinión de justa.

— Aquella de atrás, aquella mitá cuñá, sin embargo, qué linda es. Ipóraitépa. Pero parece que no tiene demasiado gana de caminar -dijo Severina.

— Y cómo va a tener ganas. Es renga -contestó Justa.

— Pero yo veo que tiene sus dos piernas, catú -objetó Severina.

— Pero una es artificial -replicó la otra. Yo le he visto cuando se sentó en el bar. Acá, encima de la rodilla, le empieza.

Severina se le quedó mirando como si le dijeran que la luna era un Petromax prendido allá arriba cada tanto para comodidad del pueblo.

— ¿Cómo puede ser eso?... Tiene igualito los dos. Justa, que tenía un poco más de mundo, le explicó.

— Son piernas que parecen de veraité luego. Si no es así, no vale la pena. ¿Para qué picó querés do pierna diferente? Se hace en una fábrica como la pierna de la muñeca. Claro que para que te quede bien te toma la medida de tu pierna verdadera y después te hacen otra igualito como la que tenés.

Aquella noche Severina no durmió. A la mañanita siguiente se fue a la iglesia. Era jueves. Verla llegar entre semana a ella que sólo aparecía los sábados de noche y los domingos de madrugada, fue una sorpresa para Paí Ranulfo. Más sorpresa cuando Severina le indicó tímidamente que no venía a confesarse, sino porque tenía que hablar con él. En la sacristía, atragantándose, Severina le preguntó al Paí si no había oído hablar de algo que se llamaba pierna artificial, que hacía andar a los rengos.

— Claro que sí, contestó el Padre. He visto algunas.

— ¿Y se camina con él bien, picó Paí...?

— Como con tu propia pierna -contestó el Padre.

— Pero eso ha de costar mucha plata.

— Eso sí. Cuestan caras. No cualquiera puede tener una.

Severina bajó la cabeza y se quedó pensando.

— ¿Mil peso, Paí...?

— Mucho más, mucho más, mi hija.

— ¿Dos mil peso entonces? ¿Dos mil...?

— Quién sabe más.

La esperanza se mustió en el corazón de Severina. Dos grandes lagrimones se le descolgaron por las flácidas mejillas. El Padre, compadecido, le dijo que en Buenos Aires había una señora, la señora del Presidente, que se ocupaba mucho de los pobres y de los desvalidos. Si alguien le escribía diciéndole que le faltaba un brazo o una pierna, ella le hacía venir enseguida una.

— Pero ella no se va a querer ocupar de mí -susurró Severina.

— Y por qué no, mi hija. Es una señora muy buena. Atiende a todo el mundo.

— ¿Y qué lo que hay que hacer, Paí?

— Ya te dije. Hay que escribirle. O si no, vas a Asunción, te llegás a la Embajada Argentina, y hablás con el Embajador. Le contás todo; él te toma el nombre y él mismo le escribe a esa señora.

Escribir a aquella señora y hablar con el Embajador se le antojaron de entrada a Severina dos cosas por igual mayúsculas e imposibles. Jamás

escribiría, por la simple razón de que no sabía escribir; tendría que pedir a otro que escribiera por ella; y ella nunca haría partícipe a nadie de sus sueños y de sus dolores. Solamente si el Paí... Se puso a pensarlo. Lo pensó. Lo pensó mucho. Tanto que dio tiempo a que Paí Ranulfo enfermase y tuviese que dejar el pueblo e irse a la capital. Ya no volvió.

El nuevo cura era un Padre imponente, serio, que con sólo mirarle se le atragantaban a Severina las palabras, y cuando los sábados la despachaba con la absolución quedabas la pobre con la impresión de que no estaba perdonada del todo. Entonces comenzó muy lentamente a volcarse hacia el otro designio. Iría a la capital. Vería al Embajador.

Poquito a poquito, con tímidas preguntas indirectas iba enterándose Severina de cómo había que hacer para llegar a Asunción; a pesar de sus veintiocho años jamás había llegado hasta la calle donde paraba el ómnibus que iba a la capital. Comenzó a sacudir entre sus manos picadas de la aguja la alcancía en la cual había ido echando los pocos pesos que de vez en cuando rebañaba de sus magros ingresos, luego de alimentarse ella y su tía. Crecía el ansia, la montaña de obstáculos se desmoronaba. El más grande lo representaba su tía clavada en la cama y que necesitaba se le atendiera constantemente. Severina seguía pensando.

Y pensándolo, pensándolo, pasó un tiempo más y sucedieron varias cosas. Vino algo que se llamaba guerrilla. Sucedieron cosas espantosas de las cuales Severina no vio nada, pero igual le vino chucho y rezó cuanto le dijo la boca para que terminasen tales horrores. Tres Hijas de María dejaron de serlo; unos cuantos varones del pueblo desaparecieron para siempre. La propia Justa amaneció un día en trance que nada habría agradado al marido, a no ser que porque, para entonces, estaba ya el pobre con cinco machetazos en el cuerpo pudriéndose Dios sabe dónde. Severina no sufrió percance ninguno; pero la tía eligió para morirse aquellos días de sobresaltos. Severina quedó sola.

Poco a poco las cosas se fueron más o menos tranquilizando. La vieja tía ya no trababa a Severina; y un día el ansia barrió las últimas dificultades; Severina rompió su alcancía, tornó su muleta y un bolsón y con el corazón saliéndole por la boca, fuése rengueando a tomar el ómnibus, una madrugada. No era la única pasajera: había dos viajeros más; pero por suerte eran hombres; y aunque la miraron más de una vez de reojo, luego de los saludos, no la molestaron con preguntas.

Llegó a Asunción ya amanecido: mañana de sol indeciso que conforme pasaban las horas se fue convirtiendo en desagradable siesta nublada y ventosa y luego en un atardecer de amenaza. Severina se traía bien decidido visitar enseguida y antes que nada al Embajador. No tuvo dificultad mayor en encontrar la residencia, porque el chofer por casualidad la conocía, e hizo a Severina bajar cerca. No tenía la muchacha ni la más mínima idea de que existiese un horario de visitas ni de nada que se llamase protocolo. Creía que al Embajador se le puede visitar lo mismo que al señor cura; mientras toma el mate, a las seis de la mañana.

Así pues se plantó todo lo deprisa que su muleta le permitió ante la casa del Embajador, donde se hartó de dar palmadas en la puerta hasta que un transeúnte compasivo tocó por ella el timbre. Salió a las cansadas un mucamo,

al cual en el primer momento Severina tomó por el propio Embajador, y quien le dijo con bastante malos que aquella era la casa particular del señor Embajador; que fuese a la Embajada entre las once y las doce.

Eran las siete. Severina se quedó en la vereda completamente aturdida y el mozo tuvo para reír un rato en la cocina, luego, comentando con las mucamas la ocurrencia de la pajuerana queriendo ver al Embajador a esas horas.

— Y eso que le falta una pierna. Si llega a tener dos se presenta aquí a medianoche -dijo el mucamo, a quien alguien alguna vez y por su desgracia había encontrado ingenioso.

Severina echó a andar buscando la Embajada. El mozo no le había dicho dónde estaba y ella tampoco se lo había preguntado. Detuvo a unas cuantas personas inquiriendo. Nadie sabía dónde quedaba la Embajada. Además, Severina no conocía las calles y a cada momento tenía que rehacer el camino andado. Llegó el mediodía sin haber podido encontrar el bendito lugar, que parecía embrujado: le decían que estaba allí a la vuelta y cada vez parecía irse más lejos. Cuando por fin lo encontró, llamó hasta cansarse; por fin alguien asomó a un portón contiguo y le dijo que la Embajada no se abría ya hasta el lunes, porque era viernes de siesta y las Embajadas hacen semana inglesa.

Severina comenzó entonces a caminar lánguidamente, al azar, buscando dónde podría parar un instante.

Algunas casas se le antojaron de lejos hospitalarias, pero de cerca resultaron imponentes de lujo y de novedad, y le metían miedo. Se sentía horriblemente cansada y tenía sed. Por fin se animó a acercarse a una casa de apariencia más acogedora y modesta, de copiosa enramada, bajo la cual vio sestar a unas señoritas muy acicaladas vestidas con batas de colores y abanicándose; junto a ellas estaban sentados unos caballeros que parecían de excelente humor y muy familiares. Severina llamó tímidamente; alguien dijo adelante; pero cuando empezó a acercarse por el sendero entre amarilis, los hombres comenzaron a reír, las chicas les hicieron coro, y Severina se asustó y dando media vuelta salió a la calle, seguida por las risas del cotarro. Siguió caminando, cada vez más cansada y sedienta. Por fin, encontró un puesto de aloja. Bebió un vaso y se sintió más confortada. Ya cayendo la tarde se encontró junto a la iglesia de San Roque. Le parecieron tan acogedores aquellos corredores profundos, que la protegerían de la lluvia que ya se anunciaba con gotas aisladas. Subió como pudo los escalones y se sentó en el suelo contra la pared, derrengada. De puro vyra no había comprado nada para comer, ni siquiera una chipa, y ahora tendría que pasar la noche en ayunas. Bueno, nadie se muere por ayunar un día. Extendió el rebozo sobre los ladrillos y se acostó encima. Era incómodo y un poco molesto para ella, tan limpia; pero en verano nada importa. De vez en cuando pasaba a lo largo algún transeúnte, con prisa, por el amenaza. Se durmió cuando empezaba la lluvia torrencial. A ella le gustaba dormir cuando llovía: el ruido le ayudaba al sueño. No supo Severina cuándo cesó la lluvia; sólo se dio cuenta cuando un grupo de hombres invadió el recinto, se desparramó por los rincones. Aturdidamente

despierta los sintió, más que los vio, con terror, acercarse en la sombra. Uno se inclinó sobre ella, la palpó con manos obscenas y duras.

— Ndé lo mita. Eyú coápe. Miren pue lo que hay acá.

— Peteí cuñá. Oh. Añamemby. Regalo del cielo.

Un coro de piiipus estremecedores subió en el aire de la alta noche. El que se había acercado primero hizo el descubrimiento.

— Es renga nipo raé.

La contestación no se demoró.

— Renga o retymá carë, lo mismo sirve.

Le corearon risas que a Severina le sonaron como risas de Satanás.

Manoteando en espontánea defensa, Severina pudo notar que uno de esos hombres era manco: un duro muñón caliente le rozaba la sien. Sintió arcadas. Después ya no pudo más darse cuenta exacta de nada. Todo tan brutal, y tan subitáneo. Aquel rebullir espeso de machos hediendo a sudor agrio y mugre antigua. El airecillo premonitor de la madrugada la encontró sola, devuelta al centro del silencio, como si todo hubiese sido una pesadilla. Un vago lampo de conciencia arrastró el cuerpo maltrecho a lo largo de la calle hasta encontrar aquel portal abierto a desusadas horas. El instinto trepó los escalones, y el cuerpo quedó tendido sobre el piso lustrado del pequeñoporche, retorciéndose levemente. La puerta cancel estaba cerrada, no se transparentaba luz alguna; pero un perro -un cuzquito por las señas-ladró detrás de los cristales. Se encendió una luz, se abrió la puerta. Allí estaba, como un trapo en el suelo, Severina.

— Mira lo que pasa por dejar el portón abierto. Se te entra cualquier borracho.

El señor se había inclinado sobre Severina.

— Otro que borracho. Ayúdame. Esta mujer está mal.

La llevaron adentro medio a rastras. Sus ropas sucias de sangre dejaban en el piso un rastro húmedo que el perrito seguía, gimiendo opacamente.

Severina volvió a su pueblo una semana más tarde. La acompañó hasta el ómnibus con mucho cariñola señorade la casa, que le dio unas ropas decentes, un poco de dinero-porque hasta su poquita plata le habían sacado los malevos aquellos- y le compró una muleta nueva y bien hecha. Severina a nadie contó nada. Nadie supo nada. A los preguntones contestó diciendo que no había remedio para su pierna. Sólo que su primera confesión fue más larga que ninguna otra, y el Paí en el sermón del siguiente domingo tronó contra el sexto como nunca. Severina volvió a su trabajo tras la ventana. Y ya no expresó más su deseo de ser Hija de María. Cuando alguien extrañado le preguntaba si no pensaba ya en eso, Severina bajaba la vista y contestaba con voz monótona:

— Eso pasó todo. Una renga como yo no sirve luego para Hija de María.

Pero en la siguiente fiesta de la Virgen apareció cambiado el mantel del altar mayor. Un mantel con la-bores de Ñanduti como no se había visto hasta entonces. Era el obsequio de Severina a Nuestra Señora.

LA VITROLA

Tenía Delpilar diez años – dos lustros escuálidos y renegridos – cuando su madre – a al que no volvió a ver – la confió al patronazgo de Doña Fausta, la señora del Doctor.

Siempre fue lerda y no aprendió a leer, aunque Doña Fausta la envió algunas temporadas a la escuela. Pero se las arreglaba para andar más o menos despierta, hasta que D. Pedro, el vecino del Doctor, compró el fonógrafo. A partir de aquel instante, Delpilar entró en trance, y ya no se pudo sacar de ella más nada. Sonaba el fonógrafo – que sonar, sonaba a menudo, alas horas más imposibles y a todo pulmón – y Delpilar desaparecía. Al cabo se supo donde hallarla: arrimada al ángulo de la muralla, al fondo del patio, allí donde el trasiego continuo de perros y gatos enamorados había abierto un portillo que de vez en cuando utilizaba también en sus andanzas de yacaré un peo de una u otra de las casas: allí, brillantes los ojos de laucha, la greña sobre la frente, metiéndose con furia el dedo en la nariz, estaba la fementida chiquilina, prendida a la música como moscas a la melaza, insensible a la cuanto no fuera el estridente vozarrón del artefacto. Retos, acapetés, torpones de orejas, y hasta puntapiés – administrados éstos por Ña Romilda, la mamá de Doña Fausta, vieja campesina que llenaba hasta el consultorio con el tufo frio de su pucho: de todo recogió Delpilar a cambio de sus arrobos melódicos. Pero fue inútil. No pudieron sacar la afición. Solo cuando, fallecido el viejo Don Pedro, enmudeció para siempre el fonógrafo, tragado por el remolino de la testamentaria.

Del episodio, quedóle a Delpilar un secreto, royente anhelo en lo hondo del alma. Una vez solamente subió hasta la boca ese anhelo. Fue al cumplir quince años. Estrenaba un vestido; el único nuevo quizá que tuvo en toda su vida; y que por cierto no remediaba un ápice su ñata, renegrada fealdad. Ña Romilda, con voz cascada, bromeó:

- Jha é...Ocai chipá...¡Pronto vas a tener novio...! ¿No es cierto pa Fausta...?

Pero Delpilar protestó.

- Yo no quiero novio.

- ¿No...? ¿Qué lo queréis, entonces...? – preguntó Doña Fausta.

- Yo quiero un fonógrafo – contestó Delpilar.

Cuando estalló la guerra del Chaco, Delpilar, con treinta y siete años a cuestas, hacía rato que se había emancipado de la tutela encomendera de Doña Fausta. Se ganaba la vida por su cuenta, ya actuando como cocinera en tal cual santo ara, ya vendiendo verduras o lavando. No que tuviera para ninguna de esas cosas mucha gracia. Los pastelitos salíanle argeles, aplastados como alpargatas viejas; la ropa que lavaba tenía un sospechoso color de batata cocida; sus verduras era invariablemente mustias y los huevos que ofrecía, pequeños y sucios como sobrante de clueca. Seguía siendo flaca y

renegrida, canillas de pájaro; en sus cutis reseco aparecía ya la pauta de las próximas incontables arrugas.

Doña Fausta, que hacía rato había perdido a su marido, el Doctor, había loteado y vendido sus propiedades del lado de Campo Grande. Le quedaron sin vender unos lotes. Instituyó a Delpilar cuidadora, y le permitió ocupar a título precario uno de ellos, donde alguien había edificado un racho de estaqueo no más grande que una caja de esas en que vienen las máquinas de coser. Allí se metió Delpilar, sola y huraña, sin dar confianza a ningún macho; aunque no era raro ver, derrengado contra un poste de la cerca a tal cual sudoroso peón que cortejaba los magros encantos de la solitaria en la forma acostumbrada: mirándola flemático ir y venir, la mano en la faja, masticando una pajita y susurrando de tanto en tanto una borrosa insinuación. A todos Delpilar contestaba lo mismo.

- No quiero saber de nada.

Esto duró tiempo. Pero un día – una semana justamente después del desfile de la Victoria – apareció Cipriano, Cepí. Nadia supo nunca cómo se las había arreglado para transponer la tranquera; pero todos tuvieron que enterarse cuando vieron, bajo la enramada, ocupada la perezosa de Delpilar por un hombre al cual ella, en cuclillas, cebaba solícita en tereré, mientras que en la cuerda tendida entre dos árboles de sapiranghy danzaban al aire, recién lavadas, una camiseta punzó y una camisa de lienzo.

- Eá...Delpilar oñemoyrú...!!

Delpilar se había echado un hombre.

¡¡Y qué hombre...!! La estatura apenas cerca de la mediana, pero pesado, enormemente pesado. Quizá fuera mejor decir: abotargado, las facciones inmóviles, redondos los ojos abiertos en constante aflicción, lucía la tez, las cejas anchas como cepillos. Parecía hecho de yeso – mal hecho – y pintado con pintura de cercos. Tendría poco más de veinte años. Poco a poco la gente fue averiguando algo de él. No por Delpilar, que a toda curiosidad oponía:

- ¿ Para qué pico querés saber tanto...?

Sino por él, que con tal cual vecino que se arrimaba remolón al cerco, algo decía. Su familia era de Santo Rosa; acababa de volver del Chaco; sólo tenía una hermana, su mayora, que vivía en Loma Clavel, y con la cual se había criado y vivido siempre, pero de la cual había tenido de escavar al cabo, porque todos, la hermana, el concubino de la hermana, los dos hermanos del concubino, y hasta las sobrinas del concubino, querían vivir a sus costillas.

- Yo soy guapo, y se trabajar, y cuando trabajo, gano bien. Pero ellos catú me comían todo lo que ganaba, y ni me cebaban un mate cuando llegaba cansado de trabajar.

La unión de Delpilar y Cepí no llevaba trazas de romperse: su mutua adhesión hacía de ellos un ejemplo escandaloso para la vecindad. Cepí, si no era para trabajar, no salía del rancho. La perezosa de Delpilar se quebró. Cepí compró, no uno, sino dos, nuevas y sólidas.

- ¿Pero qué tendrá esa vieja Delpilar...? – se preguntaban los hombres.

- ¿Qué le encontrará a esa vieja ese estúpido Cepí...? se preguntaban las mujeres.

Una motuda redicha cuyas piernas acaparaban la morbidez ausente de las de Delpilar, ironizaba:

- Parece que hay de ser canilla poí para gustar a los hombres.

Otra, espigada y pecosa, no desperdiciaba ocasión de mostrar a Cepí su desdén, zahiriéndole sin motivo ni pretexto, siempre que le veía:

- Ahí va cabayú calesita.

Las raras veces que Cepí asomaba por el boliche, los conocidos dejaban rezumar en bromas e indirectas su maliciosa curiosidad. Algunos hasta arriesgaban una insinuación obscena. Cepí se contorcía todo, resoplando:

- No py, no sean así, pués...

Cepí había dicho la verdad. A pesar de su pesadez, era guapo, y pocos albañiles le ganaban. Trabajaba sólo en changas, que dejan más. Y no derrochaba. No había pesado mucho tiempo, cuando Delpilar dejó entrever que el terreno era ya de ella; Cepí se lo había comprado. A su nombre.

- Eá... dijeron las vecinas.

Pero mayor fue la sensación cuando Cepí, sin decir agua va, comenzó un día a trazar en ese terreno unos cursos que a poco adoptaron una sugestiva forma geométrica, tras lo cual llegaron dos carradas de ladrillos.

- Cepí va levantar un trancho de ladrillo.

- Una pieza de material con techo de paja.

- Dos piezas con techo de paja y corredor.

Fue una pieza pequeña con techo de teja, piso de ladrillo; una cocinita en la cual Delpilar tendría ya que entrar a rastras; y allá, a diez metros, sobre la linde del terreno, un cajón de ladrillo también, puesto de pie; un "servicio". El primero de esa clase en la vecindad. Para eso Cepí era albañil.

La matosa y rubia habían por igual dejado de saludar a Cepí, sobre todo después que a las dos "las habían llevado de balde": a la matosa, un soldadito anquilostoma, que le sacaba en cigarrillos cuanto ganaba ella verdurando; a la rubia, un tipo flaco, rechupado y pajarón, que la tenía punto menos que desuda, trabajando de sol a sol y corriendo detrás de una vaca trasijada y ojerosa que cada momento se quedaba prendida por la cangalla en algún alambrado ajeno.

La felicidad no pus más linda a Delpilar, pero la hizo engordar. Unilateralmente. Y conforme ella engordaba, Cepí se ponía más colorado. Al fin se corrió la voz atónita: Delpilar estaba embarazada. Y en seguida obra noticia: Cepí se trajo al rancho nuevito una cama, un ropero, sillas, flamantes que lo parecían.

¿Qué podía hacer ya Cepí para asombrarles...?

La respuesta la tuvieron a poco, en una nueva que llevó al colmo, primero la incredulidad, la envidia luego, del rancherío.

- Cepí ha comprado a Delpilar un fonógrafo.

- No se dice ahora fonógrafo, sino vitrola.
- Bueno, pues una vitrola.
- ¿Dónde la tiene?
- ¿Por qué no la pone...?
- La van traer el día del bautizado de la criatura.

¡Una vitrola...! La ilusión cumbre, el sueño máximo de esta gente taciturna que ama la música estrepitosa. La posibilidad ilimitada de baile al alcance de la mano; y sobre todo, la facultad feliz de ensordecer al vecino con el ruido: de hacerle morir literalmente de envidia...

Nació la criatura: un varón. Decididamente el mundo andaba al revés. Viejas feas como Delpilar tenían hijos mientras otras jóvenes y buenas mozas lo esperaban en vano.

Pero aún faltaba algo. Lo mejor.

Tenia la criatura quince días, cuando Cepi sacó de alguna parte un traje negro para él; y para Delpilar un corte de seda blanca; “charmé” susurraban, envidiosamente, las mujeres. Una señora de Dos Bocas, antigua marchante, regaló a Delpilar unos zapatos también blancos. Otra iba a regalarle los guantes...

Delpilar y Cepí, en una palabra, se iban a casar.

Aquello colmaba la medida. Era mucho más de lo que todos podían soportar. Todo el mundo se puso a dar consejos a Cepí. Su hermana, que a los últimos tiempos había aparecido, no se sabía cómo, por allí, en compañía de aquella “yety pirú”. El concubino de la hermana. Las dos hermanas del concubino. La tía del concubino. Y hasta las sobrinas del concubino, ya mayorcitas, que no perdían oportunidad de poner ojos dulces a Cepí.

- ¡Casarte con esa vieja fea, que puede ser tu madre!
- Aconcubinarte, bueno; pero casarte...
- ¿Estás loco, Cepí?...
- ¿Qué picó te dio?...
- Acá tiene que haber habido payé.

A todos los consejos y reproches, Cepí opuso su resoplante, ojiancha flema. No se inmutó ni cuando le hizo llamar Doña Fausta, que parecía haberle cobrado aprecio, y que de pronto manifestó más interés por el porvenir de Cepí que por el de su antigua criada.

- Delpilar es una vieja.
- Sí, la señora.
- Vos podés casarte con una mujer joven, linda.
- Sí, la señora.
- Si querés, yo te ayudo para que pongas algún negocio... Pero tenés que dejarte de Delpilar.

- Sí, la señora.

Cepí y Delpilar fijaron la boda para un mes después, en cuanto Delpilar tuviese hecho vestido y la casita estuviese bien blanqueada de nuevo. La criatura sería bautizada el mismo día, y darían una fiesta como no se había hecho por allí, con la vitrola.

Pero alguien en alguna parte debió pensar esta vez que ya era demasiado suerte. Quince días antes de la boda, Cepí enfermó. Una gripecita sin importancia al parecer. Era un julio agrio, nuboso, con bruscos altibajos en la temperatura. Cepí no quiso acostarse. Tenía que pintar la casa, dijo. Empeoró. Antes que Delpilar pudiese darse cuenta, la neumonía había venido, había trabajado rápido y bien en el enorme corpachón sanguíneo, y allí estaba Cepí con su traje negro, estirado sobre la frazada en el suelo. Le tuvieron que atar las manos para mantenerlas cruzadas, a causa de sus brazos tan cortos. Por fin estaban cerrados los ojos bajos sendos niqueles relucientes, y había perdido los colores.

Quedaba a Delpilar todo, inclusive la vitrola, que trajeron unos días después. A pesar de que la hermana de Cepí había fastidiado no poco al moribundo pediéndosela. Indignada por la negativa, no acompañó el cajón al cementerio.

Delpilar, a la cual ya todos comenzaron a llamar Ña Delpilar, se encapilló el rebozo negro y volvió a su vida de vendedora, más precariamente aún a causa del chico. Tornó a vender lechugas mustias, picados tomates, algún huevo esmirrado.

El chico iba mostrando ya una cabezota grande, el cuerpo retaco, corto: igualito a Cepí. Al correr de las semanas, el parecido continuaba, pero limitado a la cabeza, cada vez más grande en un cuerpo que no crecía. Cumplido los siete meses el chico no enderezaba aún el cuello. A las cansadas, Delpilar fue al doctor. Este palpó apenas la cabezota de hinchadas, blancas costuras, los párpados edematosos, lacara que parecía diminuta bajo el cráneo crecido.

- Tu criatura tiene hidrocefalía.

- ¿Qué pico eso, doctor?...

- Agua en la cabeza.

El chico siguió así todavía unos meses, con la cabeza cada vez más hinchada, cada vez más sumergido en un sopor del cual no salía ni para alimentarse. Delpilar, ya tan pequeña, se encogió en grietas finísimas, llenas de polvo. Por fin el chico murió. Mientras algunos vecinos llevaban a pulso el pequeño ataúd blanco hacia el distante cementerio, seguidos por unas cuantas mujeres descalzas con pobre ramitos de flores en las manos. Delpilar se quedaba, quejándose en tono bajo y monótono, como una melopea, balanceándose de atrás adelante en la perezosa.

Se tornó aún más huraña y callada. Sólo cuando la necesidad la apremiaba demasiado se la veía por ahí con su canasto de verdura lacia y pequeños huevos sucios. La mayor parte del tiempo la pasaba en casa. Si nunca fue muy prolija, ahora volvióse de una mugre inconcebible. Era friolera a más no poder y desde hacía rato no podía prescindir de las medias en invierno;

pero ahora, al llegar el verano, no se las sacó más. Unas medias negras, malolientes. Desgrañadas, el pelo lleno de ceniza, permanecía todo el tiempo al lado de un fuego humiento, sorbiendo interminables deslavazados mates, acompañada por un perro lanudo, desgrañado y sucio como ella, y un gato de cuello hinchado, perezoso, que dejaba la olímpica indiferencia pulular las lauchas en la pieza de su dueña. Algunas veces tomaba el mate con Ña Cristina, una vecina viuda sin hijos, que venía a verla trayendo una latita de leche cué con yerba, un poco de azúcar envuelto en papel de diario o una chipa.

Poco a poco fue vendiendo cuanto tenía, menos la perezosa de Cepí, el corte de seda, los zapatos – los guantes no los llegó a tener – y la vitrola, por supuesto. Pasado el luto, los vecinos esperaban que la tocara; no quiso ni oír hablar de ello.

- Es la vitrola de Cepí.

Un día un vecino fue a pedírsela para tocar una fiesta, ofreciéndole pagarle. Fue la única vez que los vecinos escucharon a Delpilar gritar, descompuesta. Fue también la última vez que se les ocurrió pedirle la vitrola.

Vino el estallido de Concepción

Durante unos meses, Delpilar estuvo oyendo hablar de la pelea como quien oye llover, ensimismada en sus mates o preocupada en vender sus desmayadas lechugas y sus huevos pequeños y manchados como de tero. Pero un día de pronto comenzaron a oírse a lo lejos las ametralladoras, y de pronto también los soldados llegaron por allí. Más soldados de los que Delpilar había visto jamás juntos, a no ser en el desfile de la Victoria, cuando conoció Cepí. Empezaron los unos a abrir zanjas, los otros a desalojar vecinos, y la estuporada Delpilar tuvo que irse también, sin llevarse otra cosa que el rebozo sobre la cabeza y el mate y la bombilla en la mano. Se fue, el perro pegado a los talones, a pedir hospitalidad a la proyecta Doña Fausta. La casa quedó bien cerrada. Nadie tocaría nada.

Cuando volvieron los vecinos, tres meses más tarde, el despelote.

Las casas, abiertas, con las ventanas y puertas astilladas las más – los hombres tenían que matear – había sido saqueadas. “¡Nandí...! ¡nandí...! ¡nandí...!”. La casa de Delpilar estaba limpia, como nunca. Desaparecidos la vitrola, la perezosa, el corte de “charmé”, los zapatos blancos, la olla de hierro, y hasta la paila en que Ña Delpilar cocía de vez en cuando un “mbeyú”.

Ahora, al reanudar sus eventuales verdureos, Delpilar relataba su despojo, lagrimeando, con insistencia monótona, machacona. Los chicos de sus escasas marchantes, cuando la veían aparecer, avisaban:

- Mamá, ya viene “vitrola-cué”.

Habrían pasado seis meses, más o menos, cuando su vecina Ña Cristina, que se había mudado de vecindad a raíz del saqueo, la encontró en la calle y le dio la noticia:

- Ya sé quién tiene su vitrola. La tiene Satú, el carretero cué del doctor, ese mondajhá. Con razón no se le ve más, porque también a mí me llevó mi

máquina de coser. Vive al lado de Dos Bocas. Yo he visto tu vitrola. La conozco bien. Y tiene también tus zapatos blancos. Anda queriendo vender.

Delpilar salió de su marasmo. Fue a ver Doña Fausta, y ésta la recomendó a un doctor que en un periquete se lo arregló todo. Delpilar no sólo recuperó su vitrola y los zapatos, sino que recibió en concepto de indemnización, por otras cosas robadas, ciento cincuenta guaraníes. ¡Quince mil pesos!!... Un platal.

¡Pero en qué estado venía la vitrola!! Una calamidad. De los discos, apenas seis, y estos desportillados.

- Seguro que está todo rayado – dijo Ña Cristina que entendía algo – Poné un poco, para ver.

Pero Delpilar ni entonces quise tocar la vitrola.

- Es la vitrola de Cepí.

Ahora Delpilar no salía más de la casa: vivía de la suma recibida, que se le antojaba inagotable. Se envició con el mate dulce, que antes tomaba sólo cuando Ña Cristina le obsequiaba azúcar; y lo tomaba a todas horas. Comenzó a ser asiduamente visitada por los sobrinos de Cepí, y especialmente por las hijas de Vicente Carandaó, uno de los hermanos del cuñado-guaú. Eran cuatro chicas pizpiretas, puras soleras y sandalias de colores (¿de dónde sacaban tanto si ninguna trabajaba?) La llamaban “tía Delpilar”, y una vez hasta le llevaron un pedazo de torta apelmazada envuelta en papel de estraza; “recuerdo de mi santo ara...”.

Ella las recibía hosca. Sabía lo que buscaban. Se les escapaba a retacitos, uno hoy y otro mañana. Ella no era tan sonsa. Buscaban la vitrola. “Ella no tenía parientes, ¿verdad?”. “Cepí le había dado muchas cosas”. “Vos no tocás la vitrola”...

Delpilar ni se molestaba en contestarles.

Pero un día, mientras cambiaba de lugar la vitrola, se le cayó al suelo y se lo rompió la manivela. Delpilar sintió como si la hubieran golpeado sobre lacios senos. Lagrimeó toda la noche y el día siguiente. Al otro, vino llegando Ceferina, la mayor de las hijas de Vicente. Vio el desperfecto de la vitrola. Se mostró servicialísima.

- Papá te arreglará. Quedará como nueva.

Delpilar bajó la guardia y dejó llevar la vitrola.

- Pero me traerás enseguida.

- El domingo sin falta la tenés aquí.

Se llevó Ceferina la vitrola, y también los discos “para probar si andaban bien después del arreglo”. Pasó ese domingo y el otro, y la vitrola no apareció.

- Esa yapú me engañó. Voy tener que ir buscar mi vitrola.

Pero se sentía lánguida, “canguy”, y no se animó a ir ese domingo, ni el siguiente. Hizo pedir su vitrola con alguien. La respuesta fue inmediata:

- El domingo que viene le llevamos sin falta.

Pero tampoco ese domingo la vitrola llegó.

Alguien le vino a contar a Delpilar cómo allá en Loma Clavel, en el rancho de Vicente Carandaó, se celebraban sábados y domingos grandes bailes cuyo foco glorioso era la vitrola.

- El rancho se cae de viejo, porque Vicente es un paranada. Pero ahora dicen que va construir uno nuevo. La gente para su entrada el baile. Como no hay por ahí otra vitrola...

Delpilar lloró amargamente. Iría mañana misma a reclamar su vitrola.

- Yo tendría un poco de cuidado. La hija mayor de Vicente, dice que, tiene algo con el comisario.

Al otro día, Delpilar tuvo que desistir de su viaje. Estaba enormemente fatigada: tenía los pies hinchados, tendida se ahogaba. Algunas vecinas solícitas se turnaron para cuidarla, sentadas o acucilladas junto a su yaguá rupá. En un intervalo, Delpilar llamó:

- Ña Cristina... Te dejo mi vitrola... La vitrola de Cepí. Cuidame.

- Bueno, che ama.

Cuando ya estaba en la agonía, vinieron llegando Vicente, su mujer y las cuatro chicas, todas soleras y sandalias de colores. Se hicieron en un momento dueños de casa.

- Para eso somos parientes, ¿no?

Delpilar murió el domingo anterior al de Carnaval. Cuanto tocó enterrarla no se encontró un centavo. Vicente Carandaó, enfático, sacó fuera los forros de sus bolsillos. Una vieja echó un guaraní junto a la cabecera, y sobre el billete pronto cayeron otros. Ña Cristina dio cinco guaraníes muy dobladitos y su única sábana para mortaja, porque Delpilar no tenía un solo vestido para ir en el cajón.

La llevaron a la Recoleta una mañana de sol fuerte, mientras Vicente Carandaó ayudado por su hijo menos ahorcaba del mango al perro viejo y lleno de carachas y al gato (que era ya otro, regalado por Ña Cristina). El perro murió dócilmente, no así el gato, un macho joven y retobado que antes de entregar el cuello marcó a Vicente con larga rúbrica roja y escociente en la mejilla.

Tres días después fue Ña Cristina a reclamar la vitrola.

- ¿Qué vitrola ni qué vitrola?...

- Ña Cristina me dejó.

- ¿Quién dijo eso?...La vitrola es mía... Yo la compre de la vieja hace rato.

Ña Cristina se retiró sin rechistar. Como luego explicó, con Vicente habría quizá discutido; pero salieron las cuatro hijas. Cuatro mujeres de Loma Clavel y para más una era "algo" del Comisario...

La familia de Vicente en pleno miraba complacida la casita, un palacio comparado con el rancho de Loma Clavel – el claro bien apisonado y barrido delante de la pieza, la tupida enramada.

- Aquí puede bailar todas las parejas que quieran. Bajo la enramada va quedar muy bien la mesa con el ambigú. Traemos la vitrola, y...
- ¿A los ocho días de morir la vieja?...
- ¿ Acaso era ni nuestro pariente?...

Ese domingo se dio el baile. Hasta los que más criticaron concluyeron por ir. Los muchachos pagaron dos guaraníes: las chicas, nada. Había pastelitos, croquetas, sopa paraguaya y clericó. Fue baile de mamarracho, e primero que se hacía por allí. El hijo menor de Vicente se disfrazó de mujer encinta, y se calzó los zapatos blancos de Delpilar. La gente en la vida se había reído tanto.

La vitrola, a todo pulmón, tragaba una y otra vez los mismos discos espantosamente rayados, espolvoreando la noche verde con su aserrín metálico.

SIESTA

El sol cae como estaño derretido, salpicando destellos en los guijarros azulados. Las hojas de las palmeras y cocoteros en los patios están quietas como de metal, y tienen el mismo bruñido resplandor. Dentro de la pieza bien cerrada, la penumbra vibra silenciosa ante el asedio diluvial de la luz. El sol proscrito se filtra aquí y allá por sutiles rendijas de puertas y ventanas, transflorando delgados esquemas amarillos. Es siesta, una siesta de enero; y Ciriaco no puede dormir.

Le molestan el color y la luz oceánica, invisible pero asediadora; le enerva, en la pared frontea de la cama, el móvil cono de sombra que traza y destraza el ir y venir de la chiquilina atrafagada limpiando el corredor. María debería estar descansando; pero Doña Ceferina ha salido, no volverá hasta las tres; y la vieja no permite que en su ausencia la chiquilina esté ociosa. María pasa y vuelve a pasar por delante de la puerta, y el leve roce del repasador sobre las baldosas sería adormecedor, sin los chasquidos del balde en que moja el trapo de tanto en tanto. Ese chasquido breve, leve como de ramita quebrada, es lo que le impide conciliar el sueño y le irrita. Tanto, que llama, bronco:

- ¡María!!...

La chiquilina no le oye. Sigue yendo y viniendo, monótona e interminable; y él la llama aún un par de veces, hasta que echándose de la cama con un juramento entreabre la puerta:

- ¡Nde, mitacuña-í tepotí...!

María, que está de rodillas en el suelo, se yergue asustada. Su manecita morena suelta el trapo y deshace rápido el nudo que mantiene recogida en la cintura la pollerita desteñida. Le mira con sus ojos negros y oblicuos, un poco a flor de pómulos. (Nadie en la familia tiene los ojos así, ha dicho Doña Ceferina). Mueve la cabeza a derecha e izquierda, asustada, incapaz de decir una palabra.

- Déjese pues de joder haciendo tanto ruido con el balde. Molesta.

- Sí, señor. Sí, señor.

Si él la llama pocas veces por su nombre, tampoco ella le llama papá. No le ha permitido él tomar la costumbre. ¡Faltaría más!... Una cosa es que Doña Ceferina la llame nieta, y otra cosa que él...Cierra la puerta y regresa al catre, mientras la chiquilina, fuera, reanuda temerosamente su faena. Se tiende en la cama, cierra los ojos. La figura de la chiquilina con su pollerita desteñida, subida sobre los muslos mostrando la bombacha remendada – un viejo batón de Doña Ceferina – se le ha quedado prendida a la retina, como hilacha en seto de amapola. No se había fijado hasta ahora en ella. Alta para sus once años y hasta ya con unos senitos perceptibles. Las piernas eran flacas, como las de la madre; pero los muslos tenían algo precoz, adulto; se parecían a los de ciertos pollitos que Doña Ceferina le hacía a veces servir, asados, ligeramente remangado el huesito...¿La madre los habría tenido así? El desperdició la ocasión de comprobarlo. Porque ahora estaba bastante

apetitosa – anca redondas; senos llenando, bien apretados, el corpiño - . Y toda la irritación de aquel encuentro de semanas atrás le volvió a subir, en una oleada como vómito, a quemarle la lengua con su ácido. La muy... se había permitido hacerse la interesante. Como si nada hubiese pasado. Bien había salido comprometer a Ña Ceferina, llevándole la chiquilla como nieta; pero luego a él, el “padre”... como si nada. Hasta se daba el lujo de volverle la cara cuando se encontraba con él. Tanto como ele había buscado en aquellos tiempos, cuando estaba flaca como una pejuela y era una negra indecente que daba asco verla a pescar de sus quince años.

Volvió a recordar los muslos de pollito tierno de la nena, y mentalmente se golpeó la cabeza contra la pared. Por vyro. Por lo menos podría haber probado. Con probar nada se pierde, ¿no?... Porqué no había “agarrado viaje” con la Deolinda, él, que no desperdiciaba cerradura para su llave, aún no se lo acababa de explicar. Con lo que ella le había perseguido con sus miradas oblicuas y húmedas de oveja, entrando a cada momento a su pieza con cualquier pretexto, sin terminar nunca de limpiar el polvo inexistente de la mesa; debruzándose a veces sobre la mecedora, que no habría tenido él sino alargar la mano...

Ese era el caso. A él, que tan poco escrupuloso era en materia femenina, habíale entrado inexplicable asco por la Deolinda. Suponíala más que alerta y resobada. No que a él le importase mucho esto; pero pensó que podía estar enferma, y él agarrarse una... Tan flaca, y aquel calor, y la toz... ¿O fue el mismo Juan quien se lo sugirió?... La cuestión es que no pudo decidirse, y que otro aprovechó. ¿Quién iba a decir que la Deolinda resultaría virgen?... Pensándolo, se adjudicó a sí mismo un adjetivo feo. Los hombres a veces también se equivocan. Y por primera vez, como un lancetazo, le pinchó la sospecha de que su amigo no era tan trigo limpio como él había creído; de que Juan sabía que la chira era virgen y que adrede fomentó en él asco y desvió para quedarse él en su lugar... Pensar que desde entonces en vano había él, Ciriaco, perseguido un virgo, sin encontrarlo en sus andanzas más hambrientas y empeñosas... Y ahora, menos que nunca podía tener esperanzas...

Pateó la sábana, dejando al descubierto media pierna torcida y vellosa. El calzoncillo entreabierto descubría también el sexo amoratado de morocho, acurrucado, con algo de marchita flor de cacto. Parecía tan pobre oruga, tan indefensa cosa. Y sin embargo... El constituía un poco el arma de su venganza, su posibilidad de revancha contra el mundo. Después que el accidente le dejara horroroso de mirar, ninguna mujer lo había buscado ya, ninguna se había debruzado sobre su mecedora como antaño la Deolinda; todas volvían la vista con asco, y si le miraban otra vez, él las adivinaba haciendo de sus deformidades para tener luego qué contar...(- Hoy en el ómnibus, sabés, vi un tipo así y así... No vas creer... La falaba la mitad de la nariz y un labio; y el ojo derecho le tenía así, sabés, como así...).

Y así, cuando obtenía una mujer – sólo podía obtenerlas cuando tenía unos pesos, y él no trabajaba, y Ña Ceferina era bastante roñosa – era su prurito hacerla sufrir, hacerse sentir como macho, sádicamente:

- La hice llorar bien, a esa rea.

Rehuía las mujeres grandes, asó como a las de narices largas. Recordaba ahora que Deolinda le había desgradado desde el comienzo por su nariz un poco demasiada larga, que resaltaba más en su rostro flaco. La chiquilina no había sacado la nariz de la madre. Aquella nariz de abatí socá. Era la suya más bien corta y hendida en el cartílago. (La nariz de Juan. ¿Cómo nadie le había notado?) No era bonita la chiquilina; pero aquellos muslos de pollito asado que arremanga el calor del horno... Si la madre los hubiese tenido... ¿O los tenía?... Otra vez le subió a la faringe el ácido del rencor. Juancho se había aprovechado y le había desorientado adrede. Grandísima añamenby; Más valía no recordarlo. Se revolvió sobre la cama, húmeda de sudor.

Pero seguía recordando. No podía remediarlo. Y después de todo... ¿No había sido algo divertido?... ¿Quién dijo que la mujer se salía siempre con la suya?... No, cuando de él se trataba... El había sido un vyro en este asunto; pero alguien había sido más burlado que él aún... Recordó cómo Juancho y él habían reído, contando y recontando Juan los detalles; cómo la Deolinda le había sobado la mejilla a besos, llamándole *Cirianomí y mi vida*; cómo había llorado la primera vez, sin armar mucho ruido, es claro, porque la podía oír Ña Ceferina...

De pronto la boca se le volvió a torcer sobre la hedionda cicatriz. Deolinda era virgen, y Juan se lo sabía, y le había jugado sucio para aprovecharse. Y él no había tenido nunca un virgo; y ahora, con aquella cara desmochada...

El calor arrecia: la siesta llega a su culminación. Ciriaco bufa. Mueve la sábana aventándola para mover un poco el aire, y la forzada brisa le recorre por vellos holinientos. En el techo, la chiquilina al pasar y volver a pasar sigue haciendo funcionar los conos de penumbra sobre penumbra, sin ruido. Ahora, Ciriaco se ahuyenta de la sien una mosca pertinaz, y es como si se sacudiese el recuerdo de aquellos muslos de pollita tierna. Nunca le había sucedido esto con la chica.

Es claro, ahora recién María empieza a señoritear. ¿Cuántos años lleva en la casa?... ¿Tres?... No, cuatro. Tres cuando él llegó de fuera para encontrársela allí ya como hija de él... Qué imbécil había sido. Por qué no aclaró las cosas de entrada. Pero es que hay situaciones difíciles de afrontar. Cosas difíciles de explicar a una madre como Ña Ceferina; pero después de ver allí a la Deolinda, que había venido a ver a la hija, cambió de pensar. Lardada a la chiquilina por baranda, adiós esperanza de echar la red alguna vez a la madre. Pero el tiempo pasaba y no había adelantado nada con la Deolinda: ésta siempre venía a ver a la chica cuando él no estaba; y no era casualidad, seguro. ¿Tendría otro macho?... Ella no había contestado a sus preguntas. Nada había conseguido sacarle en aquella única vez que le pudo hablar. Pero ellas mienten siempre. Estaba muy creída, la muy puta... A lo mejor era sólo una fachada, y estaban aún por verse los resultados. Algunas veces las mujeres juegan ese jueguito, pensando ganar algo. Estuvo él en un tris de contarle lo que había pasado, cómo habían jugado con ella y sus arrullos Juancho y él; pero le detuvo un resto de prudencia: el contarle, la habría alejado de él definitivamente. Algún día sin embargo se lo contaría; en la

ocasión debida, cuando ella más creída estuviese... Aún se saldría él con la suya... Y entonces...

Palmadas en la oquedad sestera del zaguán. La sombra diminuta hace correr una vez más su cono coincidente sobre la pared. Ocurrencia de venir a esa hora. Un susurro de voces en el zaguán... Ira redoblada lo bota del catre.

- El café que se va llevar por venir joder esta hora...

Va hacia la puerta, caída la pretina, floja la prenda. Abre.

- ¡Nde, María!...

Una pausa y los pies de la chica se aproximan desde el corredor, temerosos.

- ¿Quién está ahí?...

Con vos atragantada contesta la pequeña:

- Es mamá que ha venido a ver a abuela.

Sorpresa. Se compone sin embargo rápido. ¿Cuándo tendrá una ocasión como ésta?... La madre fuera: hasta las tres lo menos no vendrá. Se sube la pretina; ve su bragueta suelta y se encoge de hombros cínicamente.

- Decíle que quiero hablarle. ¿Qué esperás, nde vyra?

El hilo de la voz de la pequeña:

- ¿Le digo que venga acá?...

- Decíle que venga acá.

La chiquilina se dirige al zaguán. Ciriaco se pasa la mano por la cara, toca la enorme cicatriz deformante. Ya oye el taconeo firme y corto de Deolinda, que se detiene a cinco pasos de él.

- ¿Me querías hablar?...

La voz es seca. La vista, desviada; ella no le mira a la cara. Pero se siente alerta. La boca está tensa. Ciriaco la mira con odio y hambre. El talle corto y redondo, las ancas un poco pesadas, los senos anchos y altos. Trata de alisar la voz, ser amable.

- Deseaba conversar contigo. Pasá pues.

Una rápida mirada de ella, que se desvía – él cree percibirlo – con desdén. El sabe que su bragueta boquea; pero no hace nada por ceñirse. El esguince despreciativo de Deolinda le enfurece.

- No, gracias. Decí aquí no más.

- ¿Me tenés miedo?...

- No. ¿Po qué he de tener?... Pero no está bien.

Hasta habla ahora mejor, como una maestrita...

- Te hacés ahora mucho.

Un leve encogimiento de hombros de Deolinda parece arrojar lejos de sí el pasado.

- Alguna vez tiene que ser, ¿no?...
- Seguro que tenés que dar cuenta a tu macho.

Dos manchas rojas aparecen en los pómulos de Deolinda.

- Y si es así, ¿a vos qué te importa?...

La sonrisa de él, cínica:

- Yo no te despedí...
- Es claro: el señor quería que le espere hasta que a él se le antoje. – Le mira. Le ha mirado a la cicatriz. Él busca la manera mejor de herirla. Pero no se anima. Están desaminado cerca de la calle, y él en ropas menores.
- ¿Cómo se llama tu macho?...
- ¿Para qué querés saber tanto?...
- Para conocer a quien se llevó lo que yo tiré de la basura, y felicitarlo...

La voz de Deolinda se atiesa como su cuerpo, se yergue sin temblores, dura.

- No te parecía tan basura aquel tiempo... Bien te entusiasmba, ¿no?... No me querías largar más. Y él está más entusiasmado que vos entonces... Cinco años lleva conmigo, si lo querés saber... y como el primer día.

La obscenidad que expectora Ciriaco es irrepetible.

- Si no tenés otra cosa que decirme, me voy.

Y se va. Taconeo corto y firme. Va bien vestida. Pollera azul, blusa gris, los zapatos de charol son nuevos. Las ancas redondas se contonean, sólidas, inéditas para él. Dobla el ángulo del zaguán; ya no se la ve. Allá dentro, en la concina rueda por el suelo una tapa de hojalata; la pequeña ceba el mate.

La sangre bate brutalmente en las sienes de Ciriaco: le dan la impresión de que van a abrirsele como una granada. Lanza palabrota tras palabrota. Alto; en la cocina, María le oye. No es la primera vez que María escucha ese borboteo de letrina; pero esta vez es con su madre la cosa, y ello la asusta más que de ordinario. Sus manecitas, morenas, enjuagan el mate, lustran la bombilla, trémulas. Se apresura, soplando el fuego con toda la fuerza de sus pequeños pulmones.

- ¡Qué?... Ese mate, ¿está o no está?
- Ya vou, ya voy enseguida... - Casi afónica.

Llega por fin, con la calabacita y con la pava; los ojos a flor de pómulo miran a Ciriaco con asustada obsecuencia. Ciriaco no ha vuelto a entrar en el cuarto; se ha echado en el sillón de mimbre, el trono de Ña Ceferina, que a nadie consiente sentarse en él. Pero ahora Ña Ceferina no está. La chica deja la pava en el suelo, alarga a Ciriaco el mate. El lo toma sin mirarlo, lo lleva a los labios, sobre.

- Está frío, chiquilina estúpida.

Arroja el mate con todas sus fuerzas contra las baldosas recién lavadas. El mate se quiebra, el líquido verdoso salpica hasta el zócalo. La chiquilina

acude azorada a recoger la reventada calabacita. Se ha desatado una tormenta cuya clave ella no tiene. Y se siente perdida, sin respiración, como un día que estando en el campo le tiraron encima, jugando, una carrada de heno, y se pensaba que ya no iba a poder salir de allá abajo.

- Vaya a calentar en forma el agua... ¡Pronto!

- Sí, si señor.

La chiquilina recoge la pava. Endereza a la cocina.

- Espera un poco. Vení acá.

Ciriaco sonrío. Una sonrisa torcida, que le hace horrible de ver. Toma a la pequeña del brazo violentamente. Mate y pava caen al suelo. La boca de la chica se crispa de terror. Cree que va a golpearla.

- Papá...

- Yo no soy su papá... me oye, grandísima idiota!... La puta de tu madre se lo cree, no más... Pero yo no soy tu padre... y me la van a pagar.

María siente que un calambre doloroso y nauseante le sube desde el estómago. Los miembros se le entorpecen. Ciriaco se ha levantado, la aprieta entre sus brazos esmirriados, que no podrían sostener una pelea con otro macho, pero que bastan para ahogar a una niña de once años. Con una mano le tapa la boca, con la otra busca bajo sus falditas desteñidas y la pellizca obsceno. La chiquilina gime afónica de terror; una reacción puramente instintiva, primaria, la lleva de pronto a prender ciegamente sus dientes en la mano que la amordaza. Y muerde con una desesperación de animalito en cepo.

Ciriaco suelta una maldición; la chiquilina escapa, tropezando, en busca de la calle. Huye ciega, sin saber nada sino de su terror; sorda y sin voz; el viento entra en su boca abierta y la deja de madera. No ve el ciclista que viene a toda velocidad calle abajo por la vereda desierta; el ciclista, ciego él también, pero de calor, no lave tampoco. La embiste, la lanza brutalmente de costado. La chiquilina salta en el aire, cae como un fardo, rebota sordamente; no se levanta.

El ciclista en pánico da el pedal con toda su alma. Es el único reflejo que le funciona. Una cuadra más allá, sin embargo, vuelve la cabeza y ello le cuesta casi perder el gobierno. Ve el bulto tirado e inmóvil, y da el pedal con renovado pánico. Cada vez más rápido, hasta perderse de vista.

Delante de la puerta de la casa, medio cuerpo en la vereda, medio en el arroyo, el cuerpecito flaco muestra, subida la pollerita sucia, los muslos de pollito asado y la bombacha a medio soltar. La bombacha hecha de un viejo batón de Ña Ceferina.

SISÉ

El hombre - chata escultura, casi relieve en la luz dura del amanecer – afirmó entre la rota maleza la pierna embarrada; en la máscara pétreo del rostro se clausuró la mancha amarillenta de una esclerótica. Se echó a la cara el fusil. El informe bulto doblado sobre las plantas de maíz no alcanzó a oír el tiro; pero se echó atrás en un movimiento sorprendido, casi gracioso, y quedó medio oculto entre las hojas secas, mientras la mazorca otra vez libre se balanceaba como jugando.

El hombre se aproximó despacio, acompañado del sordo rumor de sus bombachas, el fusil en la mano, los ojos ahora dos cautas hendijas en la sombra del Stetson. Tocó el montón inmóvil con el pie. Por encima de la madera lustrada de una espalda, algo envuelto en una red oscura rebulló: una lerda arañita torpe que se desperezó, pareció ir a escapar, regresó de un desmayo, se abrió toda; y un quejido se disolvió en el aire filoso de la madrugada. El hombre se inclinó, echó mano al revoltijo, levantó hasta su rostro un burujón que se contorcí flojamente y piaba como un pájaro. Lo examinó con rápida ojeada, lo dejó en el suelo, tanteó otra vez con la puntera del pesado zapatón el bulto caído, sintiendo a través del rígido cuero la pesadez irremediable de su abandono. Miró un instante la espesa mancha que rodeando el cuerpo acrecía su contorno - curiosa sombra a favor de la luz naciente - alzó el montoncito oscuro, echándose la red al hombro, y se alejó en la misma dirección en que había venido entre neblina y rocío, esa mañana.

Del fondo de la isla próxima, una mosca verde volaba ya veloz hacia el abandonado montón, como hacia una tierra prometida a su raza desde los siglos de los siglos.

Cuando llegó a la casa, larga aún la sombra, y fría, en la mañana lila, charlaba el consentido loro hambriento en el hombro del peliblanco peón Luzarte - el único allí que se cuidaba de los animales - chirriaba la cadena del pozo hondo como la sombra misma del día recién nacido. La madre del hombre tomaba mate en el patio, allí donde la vieja palma espinosa se mimaba de orquídeas. El hombre dejó caer el burujoncito oscuro a los pies de la señora, le sacó la red sospechosamente parda. La señora lo miró, escupió en el solado:

- Una cuñá. Podías haber tenido mejor ojo. Y enseguida:
- Cambiate la ropa. Tenés sangre en la espalda.

La cocinera llegaba con el mate de pesada plata. Lo entregó a la patrona; luego alzó a la criatura, le miró la boca como a un animalito:

- Un año, a gatas.

Lo dejó en el suelo y fue a buscar otro mate. Cuando volvió:

- Tiene que tomar leche, la señora. Estos maman hasta tarde.

La vieja hizo un gesto desdeñoso, entre dos chupadas:

- ¿Quién va perder tiempo en eso?

- Yo le daré. Yo cuidé el chanchito guacho, ¿te acordás, pa?...

Y la cocinera se llevó la criatura a la cocina. Le dio leche, con la misma mamadera del chanchito, lavándola bien primero, claro. La mantuvo lejos de las piezas, para que su lloro - aunque pocas veces lloraba y tan bajito - no molestara. Y le puso entre las manecitas oscuras una vieja lata de café en la cual había encerrado unos porotos, que al agitar la lata sonaban suavemente. La criatura sentada en el suelo de la cocina, chupaba un hueso que la cocinera le pasaba de su plato, y de cuando en cuando se llevaba la lata al oído.

La patrona, allá en la capital, iba siempre a misa; acá en la estancia no siempre podía; le pesaban mucho las piernas. Pero allá en la ciudad y aquí en el monte era igualmente católica. Fue ella la que dijo:

- Hay que bautizar esa mitá cuñá.

Fue asunto dilatado hallarle un nombre, porque a nadie se le ocurrió que ese nombre podía ser de todos los días, como Clara, o Teresa, o Juana, ni siquiera Romilda o Sebastiana. Por fin al viejo Luzarte le vino la idea de mirar un desgualdramillado calendario de veinte años atrás que constituía su lectura eventual. Buscó y buscó en el santoral. Y encontró Sisenando.

- Sisenanda...Sisé... Eso era.

Un nombre cristiano, y sin embargo, no demasiado parecido al de los otros cristianos. El viejo peón de blanquecino bigote y modos bondadosos fue el encargado de llevarla a la iglesia al arzón de su montado. En la iglesia se vio en apuros. El cura era hosco, de pocas palabras y modos impacientes.

- Hay que tenerla en brazos.
- ¿En brazos ... ?
- Mientras se administra el sacramento. ¿No sos vos el padrino?...
- ¿El padrino?...

Con esto no había contado el viejo Luzarte. Pero ¡qué iba a hacer! Fue padrino. El cura le puso la criatura la sal en los labios, como si la castigase. Con el mismo aire enojado le untó la frente con el crisma. Recitó sus latines corto y frunció, mientras la niña paladeando con extrañeza concentrada la sal le fijaba las dos lunitas negras de sus ojos.

- Y no olviden enseñarle la doctrina.

Luzarte se sentía un poco ridículo. Sus compañeros iban a burlarse de él. Luego se tranquilizó. Si él no contaba nada, nada se sabría.

- Sí, paí.

Y luego, innecesariamente:

- La patrona no quiere herejes en su casa.

Lo días pasaban, metálicos y ardientes, dejando su huella abrasadora sobre las islas, borrando las charcas espesas; o ensanchando el verdor de los matorrales, agrandando las lagunillas hasta pintarlas de un azul profundo por donde pasaba el tiempo embarcado en nubes y en el olvido de todos los relojes. Pasaban los días ardorosos o escarchados, y las manchas del ganado

cambiaban sus mapas en atropelladas idas y venidas sobre los caminos. Los tocones que señalaban el despojo gradual del bosque iban perdiendo su desnudez de juventud pulida, ennegrecían, se jubilaban del carnaval bajo la luna, masticados por la podredumbre. Y en la cocina ahumada, tenebrosa, donde el fuego nunca dormía, la pequeña sombra apenas más clara que su propia sombra iba y venía, de un lado a otro; crecía como pidiendo perdón al tiempo, recogiendo, de los días desvanecidos como sueños, un poco menos de su desnudez de madera pulida, un poco de cabello sobre los ojos, un poco más de redondez en las mejillas de lustrado lapacho. Tres destellos blancos - dos los ojos, uno la boca - la acompañaban en su humildad y se abrían temerosamente sobre su oscura ansiedad de sobrevivir. La vieja cocinera era la única que le hablaba, pero hablaba muy poco; entre ella y la criatura que aprendía apenas a deslizarse, como de prestado, en aquel mundo incomprendible, sólo existía el puente de unas palabras, siempre las mismas, siempre repetidas. Los peones a veces le decían algo, que Sisé no acababa de entender si era para ella o era entre ellos de ella, y terminaban riendo: sus risas la asustaban.

Un día la cocinera le puso en la mano el mate de labrada plata maciza; con una mano en su espalda y llevando la otra la pava hirviente, la empujó hacia el corredor, donde la señora echada en la mecedora balanceaba su mugrienta zapatilla de cuero a ras del suelo. Le puso bajo las sentaderas un banquito apenas más alto que el misal de la señora, y le dijo:

- Ahora serví el mate a la patrona.

Fue el comienzo de un aprendizaje en el cual el líquido del plateado porongo se juntó muchas veces sobre su rostro con las lágrimas; pero mucho más caliente que ellas, ah, mucho más caliente.

Sisé fue creciendo. La tez color miel de abeja oscura, la piel pulida como los muebles de jacarandá de la sala, las pupilas grandes como dos lunas negras, los labios morados, como cortados en la flor un poco obscena del bananero. Ya llegaba a la cintura de la cocinera, cuando ésta se acostó, una noche, y no se levantó más; tendida como estaba la pusieron en una larga caja negra que alguien trajo en carreta de alguna parte - qué ocurrencia, meter la gente en cajones - la cargaron en la misma carreta y se la llevaron. Dónde, nadie lo dijo, o si lo dijeron ella no lo entendió. Abandonada por horas en la cocina, Sisé rompió de pronto en un largo alarido, de bestia salvaje; y luego otro, y otro. Un perro, allá en el patio, se sintió solidario, y aulló. El patrón gritó algo desde adentro con su voz vozarrón de viento en el monte; un peón se sacó el cinto y le dio dos cintarazos a Sisé y otros dos al perro.

Vino la cocinera nueva, una mujer flaca, bigotuda, impaciente, que gritaba a Sisé y la sacudía a cada paso como si sacudiera el trapo de cocina. Fue entonces cuando Sisé dio en huir. Tres veces huyó. Las tres veces la encontraron a poco buscar, porque el término de su fuga era siempre el mismo: la horqueta de algún árbol en la isla próxima. La descubrían los perros latiendo con rabioso anhelo al pie del árbol; los peones no sabían verla entre el ramaje, porque era oscura como él. Los perros la conocían, la dejaban circular por la estancia siguiéndola sólo con el leve giro de sus ojos perezosos; pero en cuanto escapaba habría bastado una sola palabra de uno cualquiera de los

peones para que la destrozaran sin demora. Cada vez Sisé llevó una tremenda paliza que dejó moteada de manchas rosáceas su piel de lapacho. Por fin cejó. No huyó más. Pero siguió escondiéndose por los rincones inhallable cuanto más se la llamaba, y seguía creciendo y recibiendo palizas. Un buen día la cocinera aquella la miró de reojo, hizo una mueca, y dijo:

Es una indecencia que vaya así, pues. Ya demasiado se ve lo que crece.

Y le echó entre los brazos un vestido viejo suyo, que Sisé se ató a la cintura con una piolita encamada que encontró entre las basuras del patio. Ya los senos punzaban la tela, y la cocinera le cortaba el cerquillo sobre la frente. Los peones la miraban cada vez más incomprensible y temerosamente. Aquel año, después de mucha lluvia y frío el viejo Luzarte desapareció del patio: tosió mucho en su pieza unos días, y luego se lo llevaron envuelto en una frazada en la carreta. Y fue para Sisé como si se hubiese apagado el fuego de la cocina en una tarde de invierno.

Unos pocos meses más tarde una noche de luna llena, en que los perros ladraban mucho, la patrona tuvo un ataque, y se quedó acostada; pero a ella no la metieron en una caja no se la llevaron en carreta. Quedó en la cama, entre colchas de colores, y desde la cama gritaba con la misma voz del loro huérfano, y daba órdenes y hacía correr a la gente, y todo el tiempo Sisé estaba metiendo y sacando de la pieza jarras de agua, pocillos de té de yuyos y bacinillas. Pero la señora ya no tomó más mate ni balanceó la zapatilla colgada del dedo gordo del pie, en el corredor. Ni volvió a pegar a Sisé. Le pegaban otros por orden suya. Con el talero. Menos la cocinera, que le pegaba con una ramita de typychá jhú, para que recordase.

Fue al terminar esa misma primavera un día lluvioso, pero no de noche sino de siesta, cuando el patrón llamó a Sisé a su pieza, cerró la puerta, la tomó en vilo del brazo, la echó en la cama y desplomó sobre ella sus ochenta kilos de musculatura recia y de hueso pesado. Sisé creyó que el patrón la iba a matar: desorbitó los ojos, quiso sin duda gritar; pero el hombre le apretó la boca con su mano enorme como la paleta de blandear los bifés - india de mierda, cállate - y la mantuvo muda a la fuerza durante mucho rato. Cuando la echó del cuarto, quedándose él boca arriba con el aire del que ha comido demasiado, Sisé se limpió con el borde del vestido. No se le movía un músculo del rostro, pero un agua lustrosa le corría mejillas abajo. La cocinera que vio antes que nadie el vestido manchado, rezongó ásperamente algo, pero no le pegó esta vez. Le pasó por las mejillas su delantal de dudosa limpieza, le dio otro vestido y quemó aquél en el fogón de la cocina.

Se convirtió en una costumbre del patrón. Costumbre espaciada, porque sus sesenta y pico de años no le permitían ser muy frecuente en sus entusiasmos. Los peones estaban ciertamente al tanto de lo que ocurría. Era lo que tenía que suceder, y sólo esperaban que llegase el momento inevitable en que el viejo se cansara de Sisé y la dejara tácitamente a su disposición.

Pero antes de que esto sucediera llegaron ese verano a la estancia los hijos menores del patrón, Nando y Toncho y su nieto Rucho. Veinticuatro, veintidós, diez años. La estancia se llenó de galopes, de polvaredas gratuitas, de gritos en desarmonía con el paisaje. La casa crepitó de carcajadas a deshora, de ruidos incongruentes. La postrada patrona pareció cobrar ánimos;

Sisé no terminaba nunca de cebar mates, y en la cocina flotaba perennemente el olor del asado.

Los pelirrojos Nando y Toncho desparramando en derredor sus miradas de halcones jóvenes, se dieron al punto cuenta de que Sisé era cosa del viejo. Durante quince días apretaron los dientes. Sólo durante quince días. Una tarde agobiante de febrero, Nando siguió a Sisé al bananal donde tiraba la basura y se le echó encima. Siguió haciéndolo siempre que se le ofrecía una oportunidad. Toncho al principio se reconcomía sin atreverse; pero terminó siguiendo los pasos del hermano, y aprovechándose de Sisé cuando el hermano levantaba el campo. Cómo, no lo supieron; pero el viejo se enteró. Sé sacó el cinto ancho como la palma de la mano, y Nando y Toncho con todos sus estudios universitarios, llevaron el torso a rayas por una semana. Pero aquellos azotes fueron a modo de pago y rescate. Porque el viejo no volvió a tocar a Sisé. Nando y Toncho quedaron dueños absolutos de ella. Los peones asistían a las peripecias con amarilla sonrisa. Muchas veces cobró Sisé porque se la llamaba y no acudía; estaba debajo de alguno de los muchachos allá en el bananal.

Rucho, morenito y pálido, apenas un poco más alto que Sisé, vagaba inquieto rehuyendo a sus tíos. Miraba a Sisé disimuladamente volviendo la cabeza cuando ella por casualidad lo miraba. Una vez se acercó a ella y le mostró una colección de tapas de cajas de cerillas, con caras de actrices. Sisé le mostró su cajita de café cuyos porotos hizo sonar. Rucho abrió la lata y sustituyó los porotos por unas municiones, con lo cual la lata sonó mucho, sí, mucho mejor. Cuando Rucho y Sisé se separaron, un peón, sonriendo suciamente dijo algo a Rucho. Rucho se puso colorado hasta las cejas, no contestó. Siguió sonriendo a Sisé cuando la encontraba. Y al hacerlo le parecía que él sonreía con todos los dientes de Sisé.

Pasó el verano. En mayo se fueron Nando y Toncho y también Rucho. Pero fue al llegar los fríos de agosto cuando la cocinera una mañana rezongó mirando a Sisé.

- Jesú, che Dió. Esta no parece casa de cristiano.

Pero lo rezongó bien bajo por si acaso. Echó a los pies de Sisé unos trapos:

- Ponete esa pollera. No podés andar así.[]

Sisé endosó la pollera, ancha y largona, y disimuló su vientre engrosado. No supo porqué pero le agradó verse así, flotando dentro del género. Los peones le decían cosas y se reían, ella no les entendía pero se asustaba. Tenía frío: pero nadie parecía preocuparse por ello. Seguía trabajando como siempre, aunque aquella hinchazón incomprensible delante de sí la molestaba cada vez más. El patrón parecía no verla. Había dejado de cebar el mate a la señora, y le habían prohibido entrar en el cuarto de ésta, después que la patrona, mirándola, había entrado en una cólera terrible, había hecho llamar al señor y habían gritado los dos mucho rato, espantosamente. Los peones la miraban y hablaban entre ellos. Una siesta:

- ¿Te animá?...
- ¿No te animá?...

Sisé volvió a cobrar por no acudir a tiempo a los llamados.

Sisé desapareció aquella mañana. Pero aunque se dieron cuenta muy pronto, nadie se preocupó en el primer instante de hacerla seguir con los perros. De todos modos, pensaban, no podría ir muy lejos. Todo el mundo estaba ocupado en la estancia. Había llegado el día anterior la señora Fausta. La mamá de Rucho. Al día siguiente llegaría el marido, el doctor. Habían enviado un árbol de Navidad y todos estaban encantados arreglando las cosas para la fiesta. Habían matado chanchos, ovejas, gallinas, patos. Era Navidad, y como la patrona estaba impedida en cama la familia quería hacerle la fiesta lo más alegre posible. La señora Fausta había traído un Nacimiento con un niño Jesús como nunca se había visto; con un vestido todo bordado y dorado.

Pero a la mañana siguiente sí salieron en persecución de Sisé.

Al principio los peones quisieron seguir el camino del monte. Pero los perros se resistían. Se resolvieron por fin a seguirlos. La perrada no tuvo que ir lejos. Se internó en el maizal cercano a la casa. Y a las tres cuerdas escasas, en medio del plantío, en un hoyo cubierto de hojas de maíz, estaba Sisé de espaldas, inmóvil y desnuda. Entre sus piernas había algo envuelto en el vestido que se había quitado, lleno de oscuras manchas. Los perros latían presos de una angustia distinta a la de otras veces, una angustia casi lastimera. No atacaban; gemían. Los peones se miraron unos a otros. Uno se inclinó, alzó el bultito, lo descubrió. Estaba frío; tan frío como la madre. Era un varoncito de tez mucho más clara que Sisé y pelambre rojiza.

Los peones dejaron otra vez el bulto en el regazo de la muerta. Uno de ellos se inclinó a su vez para recoger algo casi oculto bajo el cuello de Sisé. Era una latita de café herrumbrada que al removerla dejó tintinear dentro algo metálico. La hizo sonar un poco: luego la tiró por encima del hombro, entre los maíces.

Caminaban los peones en fila india, precedidos por los perros. Allá lejos en el aire de la mañana se oyó un sonido flébil y gozoso. Era día de Navidad. La campana de la capilla lejana anunciaba la venida del Niño Dios.

ÑA REMIGIA

- Lo que yo quiero saber, si me voy a curar.

(La voz aletea apenas como una mariposa moribunda sobre los labios arrugados y oscuros: obscena flor de banano. Sobre el labio superior, un sucio vello negro y cloro. La ropa se le desgaja sobre el cuerpo increíblemente flaco. De pie, apoyada en el bastón, incongruente bastón flamante, lustroso, me mira temblorosa. Sus grandes ojos torunos, todos pupila, me impetran, me suplican, me ruegan una esperanza.)

- Claro que sí, Remigia. Claro que te vas a curar.

(No estoy mintiendo por consolarla. Muchas hemiplejias regresan. ¿Ella misma acaso no quedó con el brazo derecho colgante, muerto, a la par de la pierna...? Ahora lo mueve bien. Lo ha recuperado. ¿Por qué no recuperará también la pierna poco a poco...? Hace solamente tres meses del ataque. Pero Remigia siempre fue impaciente. Nunca quiso depender de los demás. Le gustó siempre vivir sola.)

- Yo quiero irme a mi casa. Allí solamente me voy a curar. Siempre me enfermaba y me curaba sola.

(Es cierto. Muchas veces, en el curso de su vida, enfermó. El hígado, seguramente. Cuando se sentía enferma cerraba la puerta de su rancho y ya no la volvía a abrir hasta que no se sentía curada. Y aún estando bien dormía siempre de siesta con la puerta cerrada. Y la ventana -por la cual apenas se podía asomar la cabeza- cerrada también por si acaso. Desde pequeña le gustaba estar sola, encerrada en la pieza, cuando no estaba con su mamá... Las hermanas no la querían, pero la mamá la defendía.)

- Mis hermanos y hermanas eran todos fuertes y sanos. Yo era canguy.

(Ya he escuchado muchas veces la misma historia: de boca de ella, y de sus hermanas Ramona y Próspera. Ella la dejaba correr, con aire plácido, entre dos chupadas al poguazú, mientras liaba los cigarritos que luego vendía en el mercado de Pettrossi, o con parsimonia iba vertiendo el sebo derretido y apestoso en el molde de hojalata, fabricando sus velitas para media docena de marchantes. Pero nunca creí la escucharía repetirla así en esa actitud de mísero espantajo desmantelado, mientras llora.)

- Yo era la mimada de mamá, porque nació después que papá murió. (Doña Celedonia, la mamá, se había casado muy joven con un gringo celoso del dinero y de la honra. Don Próspero, que viajaba a menudo acopiando frutos, opinaba que la mejor manera de mantener alejado a todo sombrero caá es tener a la mujer perpetuamente encinta. En su opinión, era el mejor cinturón de castidad, sobre todo cuando el marido viaja. Y al emprender el último viaje, también encinta la dejó. Doña Celedonia era mujer cooperativa -lo probó teniendo doce hijos en diez y seis años- Pero un día, cuando Remigia tenía seis, la prolífica señora enfermó, se acostó y no se levantó más. Tres hijas

mayores ya estaban casadas y con criaturas. La mamá se preocupaba al morir por ella que era enfermiza.)

- Pensaba que yo no iba vivir porque era muy llorona. Sólo me callaba cuando me ponía la mamadera en la boca. Y así me quedó la costumbre. Cuando mamá murió yo tenía seis años y andaba todavía con la mamadera.

(Debe ser terrible: ser mimada y quedarse de pronto sin mamá. Es como cuando a uno le sacan de pronto la cobija en una noche helada...)

- Cuando mamá murió, Ramona mi mayora me llevó con ella. Tenía ya cuatro hijos, el mayor de seis años como yo. Mamá le había dicho que me cuidara bien. Ella me cuidó bien angá. Era buena. Su marido no más lo que era argel...

(Asimismito me lo había contado Ramona. Ella cumplió lo prometido a la madre. Hizo todo lo que pudo hacer quien es ya mujer casada, que tiene que andar bien con el marido y con los parientes del marido y con los suyos propios, y los vecinos, y cuidar a cuatro criaturas, la mayor de la misma edad de Remigia. Al principio todo había ido bien; pero no tardó en enturbiarse el horizonte. Remigia se prendía a las polleras de la hermana mayor como antes a las de la madre; pero desgraciadamente acá tenía competidores con derechos de primo ocupante; y como el primogénito era varón, resultaba Remigia siempre con arañazos en las mejillas o un ojo morado. Entonces dio en pasarse la vida bajo la cama del matrimonio. De allí no salía, de día al menos, mientras no se la llamaba con la mamadera, con gran escándalo de sus sobrinos coetáneos que no entendían la razón del privilegio.)

- ¿Por qué andás todavía con el chupete?

Remigia, que se sentía protegida por la voluntad todopoderosa de Doña Celedonia hasta después de difunta ésta, contestaba, convicta y orgullosa:

- Mi mamá lo quiere...

- Me sentaba en la mecedora de mi tía y tomaba la mamadera. Si alguien me decía algo, yo gritaba llamando a mamá. Nadie me quería, por eso. Me sentaba en la mecedora y tomaba la mamadera, mirando al techo, hasta que me dormía.

(Del mismo modo la he visto tomar su cerveza -le gustaba tomarla directamente de la botella hasta hace poco; quizá menos de un año- y quedarse dormida. En los últimos tiempos se había aficionado en exceso al brebaje. La tomaba por botellas y se enojaba cuando venía a mi casa y yo no tenía una cerveza lista para convidarla.)

- Después ya no tomaste más la mamadera. Te gustó más la cerveza...

Se sonríe. Su sonrisa se parece a la mueca previa al lloro.

(Tres días después de ir Basilio al Asilo era el cumpleaños de Ramona. Remigia bebió hasta perder el juicio y comenzó a perseguir a sus hermanos y sobrinos a botellazos.)

- ¿Te acordás, Remigia, el último cumpleaños de Ramona? Todos salieron corriendo. A tu cuñado Patricio le quebraste un dedo y a tu sobrina Próspera le hiciste un chichón grande como una naranja.

Contrae la cara y aprieta los párpados como si le doliese algo. Sus pestañas y cejas son increíblemente negras, como el pelo, que a los 75 años no ha encanecido aún: unos sorprendentes rulos tiernos, recientes, le acarician los prodigiosos paquetes de arrugas en las sienes.

- Qué lindo tenés el pelo, Remigia. Negro, negro.

- Mis tías eran así. Nunca tuvieron canas. Mi mamá tampoco. Bueno, mamá murió joven.

- Tus hermanos viven todos aún, ¿verdad Remigia?

- Todos viven. Todos son mayores que yo. Ramona anda ya por los 90; pero todos andan bien. Yo la más joven, la primera que me voy a morir. Lloro. No son lágrimas: es una huella ancha y lustrosa, una humedad uniforme y brillante que le barniza los pómulos y se extiende hacia las comisuras.

(La veo llorar y me vuelve a la memoria la primera vez que la vi. Cuando la conocí estaba también llorando. Aquella vez era porque se creía encinta. Y le estaba confiando sus cuitas a mi marido. Como yo llevaba sólo dos meses de casada, aquella conversación a solas y aquellas lágrimas me hicieron imaginar Dios sabe qué cosas raras; sobre todo después de haber escuchado algo sobre el Paraíso de Mahoma. Mi marido me lo aclaró todo luego; me costó un poco de entender, porque yo era entonces demasiado joven y aún no había leído a Freud... La miro. Como hace cuarenta años, sus pestañas parecen postizas; las cejas negras y anchas tiznan la palidez desangrada del rostro. Era hermosa todavía hace cuarenta años. Ahora es ya irremediablemente vieja: sus mejillas son pura arruga; pero sus cabellos siguen siendo de un brillante negro inverosímil.)

- No llores, Remigia. No te vas a morir.

Las manos de Remigia aprietan nerviosamente el bastón, mientras llora.

- Yo quiero volver a mi casa. Solamente en mi casa me hallo.

(Miro en torno. La pieza nueva, amplia, con gran ventana; el piso de baldosa. La cama modesta pero limpia, ancha ventana con vidrio, piso lustrado, la mesita con la radio que Remigia puede manejar a su gusto. Una radio nueva, no como aquella que le prestaba el vecino cuando estaba enferma, y que era pura gárgara y carraspeo. Un palacio, comparado con la pieza de paredes color de hueso viejo y sucio, piso de ladrillo, por cuya puerta apenas pasa encorvándose.)

- Pero esta pieza es linda, Remigia; es limpia, es grande; tenés radio; no es posible que no te hallés.

Remigia mueve la cabeza obstinadamente.

- Sí, me gusta la radio; pero en mi casa solamente. Por qué no me regalaron cuando estaba sana, en mi casa.

El barniz en sus mejillas se hace más ancho y brillante: la voz gorgotea, herida.

- No me hallo aquí. En mi casa solamente. Yo quiero mi perro y mi gallina. Quién sabe qué pasó con ellos.

(Su perro y sus gallinas. De oírle hablar de ellos yo los conozco como si fueran mis vecinos. Todas las aves tienen un nombre: Reina, Princesa, Señorita, Caballero y Príncipe. El perro se llama Terrible; es un gozque increíblemente ruin de tamaño y figura, que cuando una visita estornuda se esconde bajo la cama. Eso sí, dentro de casa, con la puerta cerrada, ladra hasta quedarse afónico.)

- Basilio raí curra cuidarán de ellos. Remigia mueve la cabeza.

- No le van a dejar que se acerque. No le quieren. No le querían a Basilio. Por eso hicieron aquello. Me quitaron mi casa.

(También conozco esa parte de la historia. Ello sucedió apenas recuperada Remigia en principio de su hemiplegia. Sus hermanas y sobrinos la llevaron ante un escribano. Ella firmó lo que le dijeron. Dijeron que era para que no le faltase quien la cuidara hasta el fin de sus días. Si se enfermaba le pondrían médico, la operarían, harían todo lo que fuera menester. La cuidarían aunque viviese cien años.)

- No te quitaron tu casa, Remigia. ¿Acaso el escribano no te explicó bien? Fue una cesión ventajosa para vos. Es lo que se llama venta en usufructo. Tu casa es tuya mientras vivas. Nadie te la puede quitar. Cuando te mueras no más queda para tus hermanos.

- Mi casa era mía. Y si yo quería darle a Basilio, o si no a su hijo, ¿por qué no le iba dar? El me cuidó muchos años.

- Vos también le cuidaste muchos años. ¿Cuántos años hace ya que está enfermo? ¿Diez años?

Remigia sigue con la cabeza vuelta, díscola. No quiere hablar de eso. Para ella cuanto Basilio hizo supera cuanto ella haya hecho y pueda hacer.

- Basilio seguro me cuidaba. Seguro me dejaba estar en mi casa. Ellos no hicieron eso por mi bien; hicieron no más porque creen que Basilio era mi concubino.

(No solamente sus parientes: todo el mundo está convencido de eso. Yo también lo creí hace muchos años. Hoy que conozco más la vida puedo comprender que entre Basilio y Remigia nunca hubo nada que se pareciera a un escarceo de la carne. Lo que hubo entre Remigia y Basilio es difícil de entender para aquéllos que entre hombre y mujer no conciben sino una vía de aproximación. Esta Remigia que hoy tambalea ante mí sus 75 años hendidos por la hemiplegia es una mujer perfectamente soltera y virgen que ha tenido en su vida seis hijos. Los seis hijos de Basilio y Cesarea. Pero ni los vecinos de Remigia ni sus parientes tienen imaginación bastante para pensar otra cosa que lo que todo el mundo piensa en tales casos.)

(Sigo mirando a Remigia. Esas pobres manos que agarrotadas sobre el bastón tiemblan, hace tres meses aún que cortaban la leña para su fogoncito y

sacaban el agua del ycuá a tres cuadras de la casa. Remigia cocinaba su comida escasa pero gustosa, en su cocina chica, tan chica, que pienso que cuando muera allá abajo metida en su cajón seguirá creyendo que está en ella.)

- Yo lo que quiero saber si me voy a curar.

No se cansa de preguntar. Y mi piedad por ella no permite tampoco que yo me canse de contestar.

- Claro que te vas a curar, Remigia.

- ¿Y voy a caminar otra vez sin bastón?

- Seguro que sí.

- Yo era tan animosa. Nunca necesité de nadie para nada. Siempre hacía yo todas mis cosas. Nunca nadie me dio de comer de balde. Desde que escapé de mi casa.

- Cuando te conocí hacía poco tiempo de eso, ¿verdad?

(Yo conozco la historia. Claro que la sé. Pregunto no más para conversar, "para hacer pasar". La cara de Remigia se aprieta como un cucurucho sobado de papel manila que se cierra. Ella sí ha olvidado que me lo contó todo hace ya tiempo. Cómo aquel hombre sin cara entró por su ventana atravesando la reja de hierro, levantó la frazada, miró su cuerpo núbil y sonrió diabólico:

- Estás embromada; vas a tener hijo.

Aquella misma madrugada huyó de su casa. Ella, que no salía a la calle sino a empujones. Encontró su camino hasta Asunción. Llegó a casa de su madrina. Nadie supo nunca cómo. Su madrina vieja la recibió, escuchó sus descosidas revelaciones, sin acabarla de entender. Pensó que le mentía. Le rezongó un poco; no mucho. La llevó al doctor y después de hablar con éste se quedó más desconcertada que nunca. Hizo llamar a Ramona y su marido. Pero Remigia se encerró en la pequeña pieza donde dormía y no quiso salir ni hablar con nadie; no quiso saber nada de volver con sus hermanas. Se quedó pues con la madrina. Durante unos meses anduvo de un lado a otro misteriosamente; sus formas un tanto angulosas se redondearon; sus senos tenían leche. La madrina no sabía qué pensar; la miraba con ojos donde peleaban la fe en el médico y la desconfianza de vieja beata. Pero nada aconteció, aquel leve henchirse de las formas desapareció con los meses. Silenciosa, despaciosa, paciente, Remigia llegó a entenderse muy bien con la vieja. Esta murió dos o tres años después. El doctor, protector de la anciana y a cuya casa había ido Remigia varias veces, la tomó en su consultorio para la limpieza de éste; pero Remigia no se hallaba entre tanta gente. El doctor la mandó a una quinta que tenía en las afueras. Allá se sintió a sus anchas. Aprendió a ordeñar vacas, a castrar colmenas. Curaba las aves enfermas. Injertaba rosales.

- Tenés que procurar, Remigia; en vez de llorar, comer y dormir bien, para sanar pronto, trabajar como antes... ¿Recordás cuando trabajabas en la quinta?

El recuerdo parece animar un poco sus ojos mortecinos.

- Yo era tan animosa. Cuando el doctor iba los domingos a la quinta encontraba siempre su camisa de cazador planchada y una jarra con agua de yuyos para el tereré. El me traía una chipa. Me cuidaba como si fuera mi papá.

Sonríe.

- La señora del doctor no me quería. Un día se vino a caballo para sorprenderlo al doctor. Pensaba que el doctor se acostaba conmigo.

- ¿Y no era verdad, Remigia?

- Jha é... Ni noticia. Yo sabía, sí, con quién se acostaba el doctor... pero nunca le dije nada a la señora. Que se embrome. Porque no me gustó lo que ella hizo. Y por eso además me fui de la quinta.

(Se fue. A vivir sola, por primera vez. Con su sueldito ahorrado se compró un terreno, construyó una piecita de ladrillo y puso un bolichito. Lo tuvo muchos años. Lo que más le costó fue acostumbrarse a conversar con la clientela.)

- Yo era tímida. Cuando joven nunca hablaba con los hombres. Con los viejos, solamente alguna vez. Los niños me gustan. Me gusta verle dormir, comer, jugar, pero si llora ya no me gusta más y me voy lejos. Solamente cuando está tranquilo me gusta. El hijo de Basilio no lloraba nunca.

(Cómo sufrirá ahora sintiendo todo el tiempo llorar a los mellizos pared por medio o a los mayores en el jardín, cuando, como ahora, se pelean, corren, aúllan jugando al "convoy".)

- Los animales me gustaban mucho también. Yo entendía a los animales. En la quinta todos los animales me querían.

(Yo la recuerdo vívidamente en sus últimos tiempos en la quinta. Como un fantasma blanco se desliza por las calles del pueblo liliputiense de las colmenas. Alza las tapas, saca los panales chorreando miel.)

- Nunca una abeja me picó. Yo las quería. Los animales conocen quién les quiere. El doctor decía que yo tenía payé con ellos y que por eso solamente conmigo tenía confianza para dejar su quinta.

(Recuerdo al doctor mirándola, con aquella su mirada a la vez increíblemente ausente y amable. Sonriéndola paternal. Las visitas, sobre todas las masculinas, se fijaban en ella. Hermosa, silenciosa, procurando hacerse ver lo menos posible.)

- ¿De dónde la sacó, doctor...?

- Apareció un día por mi consultorio. Decía estar encinta. La examiné...

- Y...

- Faltaba la razón suficiente...

El doctor sonreía leve; se encogía de hombros ante los rostros sorprendidos.

- Qué quieren. Hay cosas así. Por lo demás es normal. Trabajadora. Limpia. Callada. Honrada. Una empleada ideal.

A menudo un varón, sin poderlo remediar, insinuaba:

- Y hermosa.
- Sí. Hermosa. Una belleza extraña.
- ¿Y anda sola? ¿Sola?
- Completamente sola.

Una pausa. Por fin el interlocutor, siempre sin remedio, dejaba entrever su secreta carcoma:

- Tal vez le falte ocasión...

El doctor sonreía, con aquella su enigmática sonrisa:

- Inténtelo. Pero debo advertirle. Le vomitará encima. Un reflejo neurótico, no cabe duda. Pero eficaz...

Remigia sigue llorando. El barniz delgado y brillante persiste como la huella de un caracol. Aprieta el bastón. Despacio, bandeando como un viejo bote, va a sentarse en la cama modesta pero limpia, de sábanas almidonadas. Recuerdo que siempre decía:

- Lo que más me gusta es una cama bien tendida, limpia. La sábana Gene que estar almidonada. Me gusta luego que haga ruido.

Ahora está callada. Cierra los ojos. ¿En qué piensa? En el jardín chillan los chicos. Chillan como locos. Uno llora a gritos. A Remigia le tiemblan los párpados

- Todo el día están así. Me hacen sufrir. Acá no me voy a curar nunca. No puedo dormir. Justo la siesta cuando más gritan. Y de noche. Lloran y patean la pared.

Se pasa los dedos por las ojeras, se los enjuga en la pollera.

- Si. Basilio estaba sano él me iba cuidar.

(Como ella lo había cuidado mientras estuvo soltero. Le lavaba las camisas, las remendaba y planchaba. Le compraba cigarrillos y hasta le ponía un cinco pesos en el bolsillo cuando andaba sin trabajo. Basilio le construyó aquella cocinita de ladrillo que apenas sobresalía de tierra, y aquel pequeño "servicio" que parecía un cajón puesto de pie pero con depósito y todo, el más moderno de la vecindad...)

Y cuando Basilio se juntó con aquella muchacha bisoja, bronca, desaliñada, descolorida de piel y de cabello, Remigia esperó con paciencia a que él regresara. Basilio regresó. Volvió para tomar con ella sus mates, comer los trozos de mandioca o de batata que ella cocía tan a punto, y a traerle sus camisas para que se las lavara y planchara. Y cuando Cesarea tuvo el primer hijo, Remigia le regaló bombasí celeste para tres pañales; y lo mismo cuando vinieron los otros; y desde que el primer chico tuvo edad suficiente, para ellos

fueron los primeros frutos del mango único del patio de Remigia. Con el tiempo Basilio envejeció, tomó de más en más el aspecto de un mono viejo, se le engarabitaron las manos; no podía caminar. "Reumatismo", decían. La mujer lo mandó al Asilo y se fue a vivir con su hija casada a Concepción. Remigia visitaba a Basilio cada domingo - nunca supe cómo llegaba hasta allí, tan lejos- y le llevaba cigarrillos que el inválido no podía fumar, dulce de mamón o de arasá; y de vuelta se traía los pobres harapos para lavarlos.)

- ¿Te acordás, Remigia, cuando pensaste que estabas embarazada? Dos veces, pero.

Antes cuando le hacía una pregunta parecida Remigia volvía la cabeza púdicamente con una breve risita. Ahora contestaba secamente:

- Estaba loca.

Lo reconoce ahora. Y en verdad, desde que conoció a Basilio ya no tuvo recaída.

- ¿Qué edad tenías cuando conociste a Basilio, Remigia?

- Cuarenta años.

(A los cuarenta años Remigia se conservaba tersa, con una mate lisura de marfil: los ojos negros desprendían un errático magnetismo. Delgada y esbelta, engañaba sobre su edad; ahora mismo de espaldas nadie le daría más de cincuenta. Fue al ir Basilio al Asilo cuando Remigia envejeció de golpe. Se puso de mal talante; el buen humor se le hizo corto.

Se cansaba. Le latían las sienes, "no tenía paciencia". Fue a ver a un médico que le prohibió comer mucho, fumar y tomar cerveza. No sé lo que Remigia habría hecho con la receta; porque casi inmediatamente le vino una ausencia mental: se acostó, dijo que iba a morir, no conocía a la gente y lloraba todo el día. Lo único que parecía calmarla algo era la radio de un vecino puesta a todo pulmón en su cabecera. Pero el vecino sólo podía prestar la radio un rato al día y a veces no podía, o se olvidaba. Poco a poco se le fue pasando, aunque tuvo alguna recaída a lo largo de los últimos diez años. Una madrugada Remigia fue a levantarse -era domingo y tenía que ver a Basilio- y no pudo; el cuerpo no le obedecía. Pasaron los días sin que se le viera; los vecinos desgonzaron la puerta y entraron. Avisaron a la familia, que acudió y llevó a Remigia a Asunción. Recuperó el uso del brazo y un poco el de la pierna; no lo bastante para poder prescindir del bastón y valerse como antes. Pero sí lo suficiente para no conformarse con aquel confinamiento que la consumía al hacerle sentir por primera vez su dependencia de los otros.)

- Quiero mi Reina, mi Señorita. Mi perro tan bueno. Quién le dará de comer. Mi rosal se estará secando.

Hecha un garabato, apoyada en su bastón flamante, llora.

- Quiero irme a mi casa. ¿Por qué no me dejan? Aquí no me hallo.

(Yo sé que la familia no la dejará ir. Allá en su rancho morirá como un perro; no hay nadie para cuidarla.)

- Yo siempre me cuidé sola, nunca nadie me cuidó. Nunca me hizo falta nadie.

Remigia sabe bien que si su familia no se hubiese preocupado por ella cuando el ataque, se habría podrido allá en su desvencijada cama; pero la nostalgia de su propio y mísero rincón es más fuerte que nada, y la hace ingrata e impaciente.

- Quiero irme a mi casa.

En el jardín los niños gritan como nunca. Remigia se tapa los oídos y gime.

- ¿Por qué no ponés tu radio, Remigia? Ha de haber linda música a esta ahora.

- No quiero escuchar radio. En mi casa solamente.

Sigue llorando. Yo no sé cómo despedirme.