

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS**

ÁLVARO JOSÉ DOS SANTOS GOMES

**HÉRIB CAMPOS CERVERA: LUTO E MELANCOLIA NA LITERATURA
PARAGUAIA**

**Campo Grande - MS
2013**

ÁLVARO JOSÉ DOS SANTOS GOMES

**HÉRIB CAMPOS CERVERA: LUTO E MELANCOLIA NA LITERATURA
PARAGUAIA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação,
Mestrado em Estudos de Linguagens (PPGMEL), como
requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos
de Linguagens, na área de concentração Teoria Literária
e Estudos Comparados, pela linha Literatura e Memória
Cultural.

Orientador: Prof. Dr. Wagner Corsino Enedino

**Campo Grande - MS
2013**

ÁLVARO JOSÉ DOS SANTOS GOMES

**HÉRIB CAMPOS CERVERA: LUTO E MELANCOLIA NA LITERATURA
PARAGUAIA**

APROVADO

Prof. Dr. Wagner Corsino Enedino (CPTL/UFMS) – Presidente

Prof. Dr. Paulo Sérgio Nolasco dos Santos (UFGD/MS) – Titular

Profa. Dra. Maria Adélia Menegazzo (CCHS/UFMS) – Titular

Prof. Dr. João Carlos de Carvalho (UFAC/AC) - Suplente

Campo Grande - MS, 21 de março de 2013.

Para minha mãe Amélia, pelo amor e carinho,
pela presença constante em minha vida. Para
meu saudoso pai José Severino, eterno
companheiro (In Memoriam).

AGRADECIMENTOS

A palavra agradecer, do latim *gratus*, significa ao mesmo tempo “agradecido” e “agradável”. Não haveria outra palavra do léxico que traduzisse, com tamanha exatidão, o resultado final desse trabalho. Dessa forma, eu expresso, embora não sejam suficientes, meus agradecimentos a todos aqueles que contribuíram de alguma forma para que a realização deste trabalho fosse possível.

A Deus por sua infinita bondade e amor.

À minha mãe Amélia, que aos 47 anos me gerou e hoje, aos 73 anos, presencia o nascimento do seu 28º neto, minha dissertação. Agradeço as noites que velou meu sono, os dias incontáveis ensinando-me o significado do amor e das coisas simples. Agradeço ainda pela coragem de mudar-se de cidade e me acompanhar nessa jornada acadêmica enfrentando comigo todas as dificuldades que envolveram a realização do mestrado. Ao meu saudoso pai José Severino que tanta falta me faz. Que na imensidão do universo ela possa receber esse preito de amor e gratidão.

Ao professor, orientador e amigo Wagner Corsino Enedino. Agradeço por haver me apresentado, ainda na graduação, as valiosas lições de Bakhtin, pela generosidade e carinho com que sempre me tratou, seja na esfera científica, seja na vida pessoal, em Coxim, Campo Grande ou Três Lagoas. Meus sinceros agradecimentos pelas produtivas reflexões sobre a marginalidade, o teatro e a vida.

Ao jornalista e pesquisador argentino Armando Alma Roche, pelos documentos e informações sobre Héríb Campos Cervera.

Ao amigo e irmão Antônio José (figura paterna), que na sua bondade e carinho acolheu-me como um de seus filhos. Sem ele, e minha querida madrinha Rita, não conseguiria ter me estabelecido em Campo Grande e, conseqüentemente, concluído o Mestrado. Aos meus sobrinhos Wellington, Ewerton, Caio César e Douglas que os considero como irmãos, obrigado pelo companheirismo e pelas noites descontraídas.

À Maria do Carmo, irmã, amiga e confidente. Obrigado pelo pagamento da minha inscrição no processo seletivo, sem a sua ajuda financeira esse trabalho talvez não tivesse se concretizado.

Aos irmãos Manoel, Bento, Severino, Geraldo, Maria Soledade, Maria José, Maria Aparecida e Maria das Neves Gomes.

À Jacira Borges, pelos ensinamentos morais e espirituais, por haver compartilhado comigo sonhos e esperanças incertas.

À professora Adriana Aparecida Pinto por ter despertado em mim o interesse pela pesquisa científica na época da graduação.

Ao amigo e irmão Arley Ferreira Rocha, que desde a quarta série tem sido uma figura presente na minha vida; à Carin Louro, que com seu olhar humano e sorriso fraterno compartilhou comigo as angustias de uma pós-graduação; ao amigo Eduardo Gasperin, pela cumplicidade e generosidade nas suas opiniões sobre o mundo e sobre a vida; ao amigo Adriano França, que me proporcionou momentos agradáveis em Campo Grande; aos amigos paraguaios Facunda Concepción y Augusto Velásquez, pelas considerações e direcionamentos sobre a história e cultura paraguaia; aos amigos argentinos Noelia Carnota, Geraldina Longarini, Andreita Rios, Gastón Bulacio, Maxi Garcia y Belen Ferrara pelo auxílio na pesquisa e pela receptividade em Buenos Aires.

Aos amigos do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, de modo especial às amigas Bruna Espíndola e Carolina Nascimento pelo companheirismo e dedicação no trato das relações humanas.

Aos professores do Programa de Pós-graduação Mestrado em Estudos de Linguagens, Maria Adélia Menegazzo, Edgar Cesar Nolasco e Geraldo Vicente Martins. À professora Vânia Guerra pelas valiosas contribuições no processo de qualificação. E a secretária do curso Ana Carla, exemplo de servidora pública e ser humano.

À Capes pela Bolsa de pesquisa no segundo ano de Mestrado.

Ao Grupo Espírita Chico Xavier pelo amparo e pela socialização dessa pesquisa.

Ao Diego Eduardo Casagrande por trazer paz, alegria e esperança ao meu coração.

El poeta es, por un segundo eterno, cada cosa que nombra, y por serlo, también muere diez veces el en relámpago de una metáfora. Y así a través de esas encarnaciones sucesivas y transitorias, elabora su Pasión continua. Sufre pena y escarnio, no ya porque no es reconocido, sino porque él mismo no se reconoce en aquello por cuyas vidas ha cargado otras tantas muertes (JOSEFINA PLÁ, 1987)

RESUMO

GOMES. A. J. S *Hérib Campos Cervera: luto e melancolia na literatura paraguaia*. 2013. 109f. Dissertação (Mestrado). Centro de Ciências Sociais e Humanas. Programa de Pós-Graduação Mestrado em Estudos de Linguagens. Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.

A melancolia tem suscitado significativos debates teóricos no âmbito da psiquiatria e psicanálise. No meio social, segundo a Organização Mundial da Saúde, ela é uma patologia que afeta grande parte da população, sendo considerada por muitos especialistas como o mal do século. Os primeiros registros da melancolia são encontrados há 2500 anos, entre os gregos, na *Ilíada* de Homero, na teoria de Humores de Hipócrates e no tratado sobre a melancolia de Aristóteles. Com efeito, o interesse e objetivo de investigação partiu dos estados melancólicos das personagens verificados quando da análise da peça teatral *Juan Hachero: una crónica dramática en un prólogo, tres jornadas y un epílogo* do poeta e dramaturgo paraguaio Hérib Campos Cervera, assim como das poesias produzidas em razão dos contextos de perdas vivenciados pelo autor. Nesse sentido, na presente dissertação, realizamos uma leitura comparativa da melancolia mimetizada no texto dramático e poético de Hérib Campos Cervera, à luz da teoria freudiana (2006) sobre luto e melancolia. Nesse estudo, consideramos, assim como Coutinho (1978) que literatura, como toda arte, é uma transfiguração do real, é a realidade recriada através do espírito do artista e retransmitida através da língua para as formas, que são os gêneros, e com os quais ela toma corpo e nova realidade. Com o propósito de verificar tal relação, nosso estudo centrou-se nos pressupostos teóricos da crítica biográfica (Souza, 2002, 2009, 2011), a fim de compreender o espaço biográfico o qual o autor estava inserido. Na mesma medida em que os conceitos sobre arquivo e memória balizaram-se nos estudos do filósofo Jacques Derrida (2001) com o propósito de sistematizar e compreender os arquivos cerverianos analisados. Não menos importante, os estudos sobre fronteira e subalternidade com ênfase na literatura paraguaia contribuíram significativamente para a compreensão da produção de Campos Cervera no contexto da crítica literária paraguaia. Por conseguinte, os trabalhos de Renata Pallottini (1983, 1988) nortearam os estudos dramáticos e contribuíram decisivamente para compreender a configuração entre a criação das personagens e o contexto do teatro enquanto representação social. Constatamos, ao fim da pesquisa, que na produção de Hérib Campos Cervera há uma relação simbólica entre o luto e melancolia, fruto dos eventos históricos vivenciados pelo poeta, marcados, sobretudo, por perdas, como a morte dos pais na infância, a execução de amigos na ditadura militar e o exílio, deixando marcas em Cervera de um processo de luto sempre inacabado, contribuindo para que o quadro de melancolia fosse uma constante em sua vida e obra. A pesquisa revelou ainda que as escolhas dos temas, narrativas, paisagens, composição de personagens, diálogos, ambiente e encenação estão vinculadas a uma estética melancólica, posto que as palavras-chave comuns na produção de Cervera foram, a saber: morte, luto, melancolia, cal, sal, cinza, escuridão, sangue, exílio.

Palavras-chave: luto; melancolia; espaço biográfico; arquivo; memória; teatro; Hérib Campos Cervera

RESUMEN

GOMES. A. J. S *Héríb Campos Cervera: duelo y melancolía en la literatura paraguaya*. 2013. 109 f. Disertación (Master). Centro de Ciências Sociais e Humanas. Programa de Pós-Graduação Mestrado em Estudos de Linguagens. Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.

La melancolía ha atraído a importantes debates teóricos dentro de la psiquiatría y el psicoanálisis. En el entorno social, según la Organización Mundial de la Salud, es una patología que afecta a la mayoría de la población, y es considerada por muchos expertos como la enfermedad del siglo. Los primeros registros de la melancolía se encuentran hace 2500 años, entre los griegos, en la *Ilíada* de Homero, en los *Estados de Ánimo* de Hipócrates y en el tratado sobre la melancolía de Aristóteles. De hecho, el interés y el objetivo de la investigación surgió a partir de los estados melancólicos de los personajes presentados desde el análisis de la obra *Juan Hachero: una crónica dramática en un prólogo, tres jornadas y un epílogo* del poeta y dramaturgo paraguayo Héríb Campos Cervera, así como la poesía producida por los contextos de las pérdidas experimentadas por el autor. En consecuencia, en el presente trabajo, se realizó una lectura comparativa de la melancolía mimetizada en el texto dramático y poético de Héríb Campos Cervera, a la luz de la teoría freudiana (2006) sobre el duelo y la melancolía. En este estudio, consideramos, así como Coutinho (1978), que la literatura, como todo arte, es una transfiguración de la realidad, la realidad es recreada a través del espíritu del artista y retransmitida a través de la lengua de las formas, que son los géneros y la que toma forma y nueva realidad. Con el fin de verificar esta relación, nuestro estudio se centró en las suposiciones teóricas de la crítica biográfica (Souza, 2002, 2009, 2011) con el objetivo de entender el espacio biográfico que constituyó la vida del autor. Por otra parte los conceptos de archivo y memoria se balizaron en los estudios del filósofo Jacques Derrida (2001) con el fin de comprender y sistematizar los archivos cerverianos analizados. No menos importante, los estudios de frontera y de subalternidad, con énfasis en la literatura paraguaya han contribuido significativamente a la comprensión de la producción de Campos Cervera en el contexto de la crítica literaria paraguaya. De la misma manera, el trabajo de Renata Pallottini (1983, 1988) guió a los estudios dramáticos y contribuyó decisivamente a entender la configuración entre la creación de los personajes en el contexto del teatro como representación social. Concluimos al final de la investigación, que la producción de Héríb Campos Cervera posee una relación simbólica entre el duelo y la melancolía, resultado de los acontecimientos históricos experimentados por el poeta, marcado principalmente por la pérdida, como la muerte de los padres en la infancia, los asesinatos de amigos en la dictadura militar y el exilio, dejando marcas en Cervera de un proceso de duelo siempre inacabado, lo que colaboró para que la melancolía convertirse en una constante en su vida y obra. La investigación también reveló que la elección de temas, relatos, los paisajes, la composición de personajes, diálogos, ambiente y escenario están vinculados a una estética melancólica, ya que las palabras clave más comunes en la producción de Cervera fueron las siguientes: muerte, luto, melancolía, cal, sal, ceniza, oscuro, sangre, exilio.

Palabras clave: duelo; melancolía; espacio biográfico; archivo; memoria; teatro; Héríb Campos Cervera.

SUMÁRIO

PROLÓGO	8
Os caminhos da pesquisa: um voluntário navegar por um rio sem margens fixas	12
1 PRIMEIRA JORNADA: Cartas alforriadas no segredo de um exílio	21
1.1 Notas sobre uma biografia	22
1.1.1 Biografar é ficcionalizar uma vida	24
1.2 Héríb Campos Cervera: um arquivo em aberto	27
1.2.2 Marcas do exílio: as cartas de um poeta	31
1.3 Viver é aprender a morrer: uma questão de <i>memória</i>	41
1.3.3 O espectro de Cervera: quando a morte se reveste de poesia	44
1.4 A morte de Héríb Campos Cervera: uma carta/um arquivo	49
1.4.1 Transcrição do arquivo/carta de Lita Xul Solar	52
1.4.2 Tradução do arquivo/carta de Lita Xul Solar	53
2 SEGUNDA JORNADA: por uma estética da melancolia	55
2.1 Melancolia: um percurso histórico	55
2.1.1 Luto e melancolia: uma relação freudiana	58
2.2 Literatura e melancolia: um breve resumo	60
2.3 A peça – notas sobre “el Hachero”	61
2.3.1 O enredo da peça	66
2.3.2 Angustia e desespero: a melancolia de Juan Hachero, a maldição de Caim	70
2.3.3 A metafísica em Juan Hachero	72
2.3.4 O cenário melancólico da peça	74
2.3.5 Entre a poesia e o teatro: o lirismo melancólico	76
2.3.6 A poesia cerveriana: entre as marcas do luto e da melancolia	78
3 TERCEIRA JORNADA: um olhar fronteiriço	86
3.1 Literatura na fronteira: entre silêncio e o luto	86
3.2 Apagando fronteiras: das margens e das aproximações culturais nos arrabaldes pantaneiros	91
3.3 Omissões e ocultamentos na produção de Héríb Campos Cervera	96
EPÍLOGO	102
REFERÊNCIAS	105
ANEXO A	
ANEXO B	

PRÓLOGO

A melancolia é um dos temas de grande destaque na contemporaneidade, muito embora os primeiros registros sobre essa patologia datem 2500 anos. Na obra *Ilíada* de Homero, encontramos a sua caracterização através dos estados emocionais das personagens no interior da narrativa. No antigo testamento há a presença significativa, não da expressão melancolia, mas de suas características, quando o rei Saul, após desobedecer a algumas determinações de Samuel, é acometido por um “mau espírito” – que depois seria comumente conhecida como a melancolia do rei.

A história demonstra fartos registros da melancolia. Em cada período histórico a melancolia passou a ser caracterizada por diferentes origens e diagnósticos. A primeira delas está relacionada à teoria dos humores. Hipócrates, o pai da medicina, atribuía à melancolia uma disfunção da bÍlis. Para ele a melancolia se acentuava quando o paciente possuía a bÍlis negra, daí o termo melancolia, derivada do grego *Melanos* (escuro, preto) + *cholia* (bile).

Outra tese apontada encontra-se no *Tratado da Melancolia* de Aristóteles que prevaleceu por toda a Antiguidade. O filósofo estabelece uma relação entre a genialidade e a loucura, em que a melancolia passa a ser vista como a condição de genialidade, concepção que muitos defendem até os dias atuais. A melancolia aqui não é vista como doença, mas como natureza dos filósofos e poetas (*ethos*), sendo que muitos pensadores e homens ilustres a possuíam, como Sócrates e Platão – uma visão romântica da melancolia, atrelada à ideia que “o homem triste é também o homem profundo”.

Por outro lado, os estudos sistematizados sobre a melancolia ganharam força no meio psiquiátrico e psicanalítico a partir do ensaio de Sigmund Freud (2006) *Luto e melancolia*, no qual compara o luto à melancolia, considerando em que ambos há a perda do objeto de desejo, contudo na melancolia nem sempre é possível perceber o objeto perdido ou a causa do sofrimento.

Na perspectiva freudiana a melancolia configura-se como uma condição de sofrimento patológico, tornando-se complexa quando assume patamares mais intensos de manifestação. Freud (2006) aponta que ela está relacionada, assim como no luto, à perda, a constantes perdas, ou à ameaça de perda, na qual se destacam os contextos de frustração e desprezo. Em síntese, a perda, aqui concebida de modo mais amplo, é o elemento que põe em marcha o

processo de melancolia. Com efeito, a perda se torna objeto da melancolia à medida que ela incide sobre algo que se considera imperdível, um ente querido, a pátria, o fim de um relacionamento, para citar algumas.

Consideramos que a importância do tema se dá não apenas pelo fato de vivermos hoje um momento no qual a presença da melancolia é constante, como atestam os estudiosos em geral, mas pelo fato de este ser um tema universal, uma condição existencial humana atemporal, e por isso mesmo uma realidade sempre traduzida na arte em geral, sempre presente na vida de artistas em todas as épocas.

Nesse sentido, a literatura passa a ser fonte privilegiada para o exercício da melancolia, podendo ser retratada através da constituição das personagens ou na manifestação do próprio estado mental do escritor. Uma expressão de genialidade como propôs Aristóteles, uma patologia como assinala Freud, é consenso, no entanto, que ela acompanha a história da humanidade, na mesma medida em que textos literários se apropriam de maneira particular dessa angústia universal. Deste modo, consideramos, a partir dos estudos da crítica biográfica, assentados, sobretudo nos trabalhos de Leonor Arfuch (2002), Eneida Maria de Souza (2009, 2011) e Evando Nascimento (2009) que o exercício de reflexão e análise dos textos literários, na sua máxima compreensão, deve estar vinculado aos estudos da biografia do escritor.

A crítica biográfica na visão de Souza (2009) não pretende reduzir a obra à experiência do autor, nem demonstrar ser a ficção produto de sua vivência pessoal e intransferível. As relações teórico-ficcionais entre obra e vida resultam no desejo de melhor entender e demonstrar o nível de leitura do crítico, ao ampliar o polo literário para o biográfico e daí para o alegórico. “Por essa razão, o elemento factual da vida/obra do escritor adquire sentido se for transformado e filtrado pelo olhar do crítico, se passar por um processo de desrealização e dessubjetivação.” (SOUZA, 2009, p.55)

Avaliamos, dessa forma, que a crítica biográfica não representa, de nenhum modo, fator reducionista nas análises dos textos literários, ela atua de maneira a complementar os sentidos que escapam ao texto. Por essa razão, nos dedicamos ao estudo biográfico do poeta e dramaturgo paraguaio Héríb Campos Cervera, na medida em que percebíamos que sua obra estava atravessada pelo viés biográfico, sendo recorrentes as temáticas de luto e melancolia.

No processo de análise da peça teatral utilizamos a mesma estrutura do texto para compor os capítulos da dissertação, por duas razões distintas, a saber: a) o texto dramático analisado converge em certa medida para os caminhos (jornadas) trilhados por Campos

Cervera no exílio; b) a produção textual da dissertação ficou dividida por uma introdução, três capítulos e conclusão, logo seria possível estabelecer uma analogia com a estrutura da peça dando maior destaque a obra. Por essas razões, a presente pesquisa no que diz respeito à estrutura e organização interna do texto terá como mote a mesma da peça. Do título *Juan Hachero: una crónica dramática en un prólogo, tres jornadas y un epílogo*, nasce a introdução que se configurará como **prólogo**.

O primeiro capítulo transformou-se na Primeira Jornada. **Cartas alforriadas no segredo do exílio** traz o perfil biográfico de Hérib Campos Cervera a partir dos relatos de suas *amizades literárias*, desarquiva ainda algumas cartas importantes que revelam as condições de produção discursiva do poeta. A necessidade de tratar dos aspectos biográficos de Cervera deve-se, sobretudo, pela ausência da biografia do escritor nos manuais literários tanto em língua espanhola quanto em língua portuguesa. Acrescenta-se ainda, como motivo, os documentos inéditos sobre a vida e a morte do poeta, assim como informações desconhecidas e importantes que se descortinaram a partir dessa pesquisa, ademais de expor o quadro de melancolia presente na vida do escritor. Objetivou-se, ainda nesse capítulo, estabelecer um perfil biográfico de Hérib Campos Cervera com vistas a articulá-lo às análises posteriores, trazendo os conceitos de *memória* e *arquivo* (DERRIDA, 2001), *espaço biográfico* (ARFUCH, 200, 2010) e conceitos da *crítica biográfica* (SOUZA, 2009, 2011).

Na segunda jornada intitulada **Por uma estética da melancolia** será efetivada a análise da peça teatral em questão. Tal investigação estará vinculada ao *bios* do escritor, perpassando pelos conceitos de memória, luto e melancolia (FREUD, 2006), (CORACINI, 2009), desvelando as condições de produção, assim como o projeto intelectual do dramaturgo. De igual modo, para tratar da melancolia na poesia cerveriana selecionamos um *corpus* constituído de quatro poemas que estavam diretamente relacionadas aos momentos de perdas vividos pelo poeta, a saber: a) *Invocación* (1923); b) *Al borde de la tumba de um amigo* (1926); c) *23 de Octubre* (1935); d) *Así* (1953). Nesse sentido, buscaremos identificar os traços de melancolia em *Juan Hachero* como herança de um projeto estético cunhado primeiro na poesia. As teorias do gênero dramático (PALLOTTINI, 1983, 1988) cumprirão a finalidade de dar escopo às análises de caráter sociológico e estético.

Ao entrar em contato com a produção cerveriana fomos, gradativamente, identificando marcas de uma escritura pautada, de modo especial, na biografia do poeta. Dessa forma, a seleção do *corpus* deu-se através dessa perspectiva, qual seja, a relação entre vida e obra do escritor, plasmada, sobretudo, nas temáticas de luto e melancolia.

A terceira jornada, intitulada **Um olhar fronteiriço** busca compreender as omissões e ocultamentos da obra literária de Héríb Campos Cervera no contexto da América Latina. Importante destacar que a produção Cerveriana esteve por um relativo período de tempo à margem dos estudos críticos no Paraguai e que o conjunto de sua obra é quase desconhecido no Brasil. Dessa forma, buscamos articular, a partir da região de fronteira as aproximações e os distanciamentos entre as literaturas.

O **epílogo**/conclusão é o resultado crítico do nosso texto/jornada, que salienta a importante contribuição de Héríb Campos Cervera para a literatura paraguaia e, por extensão, a latino-americana. Nesse sentido, propomos que a biografia de Campos Cervera está entrelaçada a sua produção. A analogia que estabelecemos foi a de *Juan Hachero*, o lenhador, com o autor, Héríb Campos Cervera. Identificamos que os enunciados, silêncios e histórias se cruzam, amalgamam-se e unificam-se em um discurso nacionalista, voltado, de modo especial, para a pauta social paraguaia, mas, sobretudo, para as misérias humanas, entre elas a melancolia. Por fim, a partir dos resultados dessa pesquisa, do contexto político, social e literário do Paraguai sinalizamos positivamente às palavras do poeta paraguaio Augusto Roa Bastos “el infortunio se enamoró del Paraguay”. (ROCHE, 2008. p.56)

Os caminhos da pesquisa: um voluntário navegar por um rio sem margens fixas

Si en el Paraguay existiera una pléyade de poetas de la altura de Rubén Darío, o de Pablo Neruda, América no lo sabría. Esa nación irreductible en su voluntad de independencia – independencia que aseguró con largos lustros de enclaustramiento-, parece condenada a que su mediterraneidad geográfica la situe indefinidamente fuera del mapa espiritual del Continente. Los tratados de literatura y las antologías hispanoamericanas rara vez incluyen autores paraguayos. Pero eso no significa que ellos no existan. Significa, sí, que se los ignora. Y sin embargo hay prosadores y poetas paraguayos que merecen un lugar honroso en aquellos tratados y en aquellas antologías. Uno de ellos, por ejemplo, Héríb Campos Cervera. (ALCALÁ, 1999)

Pablo Neruda em seu livro *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* escrito aos 20 anos de idade, carrega, na tessitura dos seus versos, um pacto silencioso de melancolia. Há neles o desejo e a distância do objeto amado, angustia e desespero, solidão e amor em excesso, nesses conflitos próprios do ser humano, retratados pelo poeta a partir dos elementos da natureza, instigam-nos a refletir sobre o homem a partir do seu próprio mundo interior, expondo sua fragilidade enquanto ser transitório. Nesse exercício solitário entre escrita e vida social “o grande tema da literatura não é mais a aventura do homem lançado na conquista do mundo externo, mas a aventura do homem que explora os abismos e covas de sua própria alma”. (SABATO, 2003, p.37)

Os estudos sobre a biografia e obra de Héríb Campos Cervera direcionaram, durante muitos momentos da pesquisa, a outros escritores que compartilhavam quase sempre da mesma angustia vivida por ele, o exílio e a solidão. Neruda, Ernesto Sábato e Augusto Roa Bastos estabeleceram com Campos Cervera uma significativa amizade. Os laços que os uniam se espraiavam para além da esfera literária. A amizade, aquela vivenciada nos cafés de Buenos Aires, foi construída primeiramente no plano das aflições humanas e, por conseguinte, celebradas nos espaços literários.

Nesse segmento, a vozes que inauguram o presente texto, são familiares a Héríb Campos Cerva. Ao chamá-los às falas vamos trazendo para o contexto das amizades literárias e da vida social, o reflexo da transfiguração das experiências comuns ao texto literário. Muito embora a estética, os gêneros literários e as temáticas abordadas dos escritores sejam distintos, é consenso nesse trabalho que as experiências humanas aproximaram os escritores na medida em que compartilharam primeiramente as angústias existenciais.

Nos poemas de Britto (2003) encontramos uma metáfora peculiar que simboliza, de certa forma, as sensações humanas, para o poeta a vida é o resultado de “um voluntário navegar por um rio sem margens fixas e sem outra embocadura que não seja a experimentação de um novo a dois que se alonga tanto que se faz universal” (BRITTO, 2003, p.13).

Valemo-nos dessa citação, como uma metáfora que, em seu contexto, possa representar nossa condição identitária. A natureza íntima do sujeito sul-mato-grossense é fronteira. Somos parte de uma cultura multifacetada, produto imanente de um processo transcultural. Navegamos e negociamos com outras culturas (BHABHA, 2007), com povos distantes e vizinhos, em uma relação dialética constante, na qual se torna importante saber a que porto nos destinamos e por quais águas e fronteiras físicas e imaginárias atravessamos. Dessa natureza adversa, obtusa e mesclada, de águas turvas adornadas por camalotes, desse horizonte pantaneiro misturado a culturas agrestes - o Mato Grosso do Sul, emerge e inscreve a *bios* que repousa na tessitura desse texto, constitui-se a bem da verdade, um extrato particular de uma transculturação que sendo própria, também é alheia (CARVALHAL, 2003).

Ao desbravar o universo poético de Manuel de Barros, podemos encontrar traços e contornos de uma poesia que reflete, guardadas as devidas ressalvas, o *locus* enunciativo do sujeito sul-mato-grossense, um constructo cultural e discursivo assentados na figura do *outro*. O imaginário que o poeta instaura, metaforicamente, ao dizer em seus versos “pertencço de fazer imagens, opero por semelhanças” (BARROS, 1996, p.17), remete-nos ao simulacro de uma cultura que nos é forjada, e ao mesmo tempo natural. Se pensarmos na esteira de Brunetière e em sua visão sobre o processo de formação identitária, e, por conseguinte, de cultura, torna-se inimaginável o distanciamento completo de outros povos e, na mesma medida, de outras culturas: “nós nos constituímos somente nos opondo entre nós; nós nos definimos somente nos comparando entre nós; e não chegamos a nos conhecer a nós mesmos quando conhecemos somente a nós mesmos”. (BRUNETIÈRE, 1993, apud NITRINI, 1997, p.21).

Deslindar o processo de transculturação em nosso Estado constitui-se um trabalho hercúleo, requerendo uma força contínua e olhar aguçado para ler e entender a e na diferença cultural. É imperativo que se projete um rumo, um norte, que se desenhe uma possibilidade de pesquisa que privilegie as margens culturais, essas, sempre móveis. Como é de observar, “no fluxo das águas, como nos fluxos da vida social, nada é estável e o futuro nunca é certo”. (ABDALA JUNIOR, 2009, p.23).

O risco para quem se aventura a essas águas turvas é não encontrar respostas ou margens fixas que atenda as expectativas de produção e articulação de conhecimento com a

finalidade de compreender o emaranhado cultural latino-americano. Não nos lançamos a rios e destinos desconhecidos. Dessa ideia, recorremos a Sêneca, distinto filósofo romano, o qual alertou sobre o perigo de se navegar por rumos desconhecidos: “o navegador que não sabe a que porto se destina, qualquer vento lhe é favorável” (SÊNECA, 2009). Dito isto, entender que pisar na arena cultural é buscar conhecer paulatinamente um universo desconhecido do *outro*, do alheio, constitui-se, em última instância, uma aventura cognitiva que busca verificar na matéria histórica as diferenças a fim de compreender nossas semelhanças.

Nesse sentido, de acordo com as considerações de Eagleton (1989) sobre o trabalho crítico, avaliamos que “[...] a crítica é tão inevitável quando o ato de respirar” (EAGLETON, 1989, p.38). Por essa razão, ao situar-nos em um determinado *lócus* e circunscrever nosso espaço enunciativo, buscamos, sobretudo informar qual a origem dessas reflexões e como se darão as articulações teóricas a partir desse ponto. Metaforicamente, tentamos traçar o itinerário geográfico-histórico-cultural da proposta que ora se apresenta – do Brasil ao Paraguai, do Paraguai ao Brasil.

Ao tentar adentrar a um universo que não nos é próprio e tampouco confortável, queremos que fiquem claras as limitações que esse navegar impõe. Os esclarecimentos postos em referência à natureza escritural desse texto não podem ser concebidos na esfera do confessional. É, antes de tudo, uma tentativa de traduzir nosso posicionamento crítico sobre questões caras a nossa cultura, mas sem prescindir do *bios* que nos constitui enquanto sujeitos discursivos; entendendo, também, que por estarmos inseridos no contexto cultural que ora abordamos é crível essa aproximação entre o objeto analisado e as memórias que conformam nossa condição identitária.

Cumpramos destacar que a tessitura desse texto não é formada, em sua essência, por uma tentativa de representação de povos e culturas, assim como Berveley, compreendemos “[...] que a representação não é só um problema de falar sobre, se não também de falar por” (BEVERLEY, 2004, p.23). O objetivo reside em trazer o contexto de produção da obra cerveriana enquanto produto cultural de um país fronteiro, na medida em que nossas culturas amalgamam-se. Refletir sobre o espaço político e cultural do Paraguai torna-se um exercício necessário para compreender as condições de produção discursiva de Héríb Campos Cervera.

Definida a proposta de pesquisa, resta-nos informar a que margens iremos aportar. A trajetória de reflexão e articulação teórica encontra como contexto histórico e cultural o *Paraguay, corazón de America del Sur*, país formado por fronteiras secas, palco histórico de guerras e conquistas, assomado por culturas estranhas, muito embora seja notória a resistência

cultural dos paraguaios em relação às outras culturas. Fato patente encontra-se na manutenção da língua guarani como idioma oficial do país convivendo pacificamente com a língua do colonizador - a espanhola -, exceção à regra na América Latina. Essa descrição do Paraguai apresenta-se como pretexto particular a nossa proposta, valemo-nos de uma aproximação entre Paraguai e o Mato Grosso do Sul, dois *loci* que se destacam pela diversidade cultural, pelas fronteiras secas e hidrográficas e, de modo especial, pela condição de *subalternidade*¹ em relação a outros países e províncias e, de maneira expressiva, pelas marcas de transculturação, que ambos mantêm em razão de nossa proximidade geográfica e histórica.

Nessa esfera discursiva, elegemos como objeto de reflexão crítica a peça teatral *Juan Hachero: una crónica dramática en un prólogo, tres jornadas y un epílogo* do poeta paraguaio Hérib Campos Cervera. (CERVERA, 1996). Tal escolha foi orientada por pressupostos analíticos que buscam entender na matéria histórica as condições de produção dos discursos diluídos na peça. Embora limitado ao gênero dramático, a obra em questão revela possibilidades significativas de compreensão do universo escritural quando de sua criação, consubstanciando a escrita como prática social capaz de revelar elementos constitutivos de uma trama social, e essa representada cenicamente nos palcos do teatro e na arena discursiva.

Esta dissertação inscreve-se, pois, na perspectiva teórica, no quadro dos Estudos Culturais e Comparados, assim como em teorias relacionadas ao texto dramático. Nesse bojo conceitual, a perspectiva é que a articulação teórica instrumentalize na leitura crítica do texto dramático e poético, possibilitando a produção e circulação de conhecimento advinda da articulação entre teoria e a leitura do objeto.

A questão mais incômoda, talvez a que tenhamos dedicado mais atenção, a fim de compreender (como já citamos esse emaranhado cultural) foi conceber a obra de Cervera no conjunto crítico do contexto latino-americano. A ausência quase que por completo de estudos sistematizados sobre o escritor instigou-nos a aprofundar a pesquisa, ao mesmo passo que a falta de informações preocupou-nos sobremaneira. Ao recorrer aos principais manuais de literatura do Paraguai com o objetivo de colher material biográfico para consubstanciar nosso trabalho, deparamo-nos com o seguinte cenário: a) notas esparsas sobre a vida e obra de

¹ Importante destacar que o termo subalternidade apresenta-se nesse contexto como um conceito teórico cunhado para refletir a produção acadêmica em torno das práticas científicas levando em consideração as representações sobre culturas. Dessa forma, não tomamos *ipsis litteris* os significados para subalternidade. Segundo BEVERLEY “os estudos subalternos tratam sobre o poder, quem tem e quem não o tem, quem está ganhando e quem está perdendo. O poder está relacionado com a representação: quais representações têm autoridade cognitiva ou podem assegurar a hegemonia, quais não têm autoridade ou não são hegemônicas? BEVERLEY, John. *Subalternidad y representación*. Madrid: Iberoamericana: Vervuert, 2004. p.23-51.

Cervera; b) referências ao escritor sem o devido estudo crítico; c) informações desconstruídas sobre a sua morte; d) poesias e textos inéditos nas mãos de amigos, dos quais não se sabe (iam) onde estavam. Uma infinidade de desencontros que ameaçaram por alguns momentos o andamento da pesquisa.

A pesquisa, nos dizeres no poeta Carlos Ayres Britto (2003), também caminhou por um (in) voluntário rio sem margens fixas. Por sorte, aportou em um terreno que jamais supúnhamos, mas que por impreciso e inabitual, reservou-nos momentos de tranquilidade, dando-nos um caminho mais seguro, uma rota mais clara sobre os passos do poeta, tanto no Paraguai, quanto na Argentina. As causas da morte de Cervera ainda carregam um halo de mistério, todavia a forma poética como morreu nos foi revelada por meio de uma edição *fac-símile* inédita da carta de Lita Xul Solar² relatando os últimos minutos de vida do dramaturgo. O arquivo foi concessão do escritor e jornalista argentino Armando Almada Roche³, um dos poucos críticos que se dedicaram a vida do poeta. O arquivo, portador de consideráveis memórias, começa por descortinar o mistério que seguiu a vida do escritor. Como disse Ernesto Sábato a seu respeito: “*eligió ser lo que fue: un poeta. La poesía fue su motivo conductor. Y se dio el lujo de morir, como un verdadero poeta..., rodeado de una aura de misterio y romanticismo*” (ROCHE, 2008, p.172).

No fluxo dessas memórias vamos preenchendo as lacunas do arquivo de Cervera. O descompasso entre a sua produção e sua fortuna crítica é expressivo. Ao encontrar dificuldades em acessar os arquivos que compõe a biografia do escritor, fomos encontrando, gradativamente, indícios que de certa forma explicam a razões pelas quais seu nome foi *borrado* dos manuais e compêndios literários.

A epígrafe que inaugura as primeiras linhas da presente introdução descortina um pensamento crítico importante - o esquecimento voluntário por parte da crítica de escritores paraguaios. O panorama traçado por Hugo Rodríguez Alcalá⁴ (1999) revela, em linhas gerais, uma realidade visível sobre a crítica literária latino-americana. O Paraguai, assim como seus

² Esposa de Xul Solar, artista plástico argentino. Um dos grandes expoentes das artes no contexto da América Latina. Foi amigo íntimo de Jorge Luis Borges e Hérib Campos Cervera.

³ Por limitações de ordem financeira não foi possível até o presente momento entrevistar o senhor Roche. Entretanto, por diversas vezes, estabelecemos contato via telefone e e-mail. Na impossibilidade de manipular o arquivo mencionado, o escritor enviou-me por correio o fac-símile da carta que lhe fora concedida pela esposa do artista plástico Xul Solar.

⁴ Importante destacar que além de crítico literário ALCALÁ foi, segundo Josefina Plá, um dos expoentes da poesia paraguaia, pertenceu a “Generación de 40” junto a Hérib Campos Cervera, Elvio Romero, Augusto Roas Bastos e a própria Josefina. Ainda de acordo com a escritora o Hugo Rodríguez pode ser considerado um dos grandes intelectuais que produziu o Paraguai e um dos primeiros a alcançar um título de Doutor em Filosofia e Letras fora do país. Lecionou por mais de 40 anos em notáveis universidades norte-americanas, tais como: Columbia University, Rutgers University, University of Washington, University of Califórnia.

escritores, foi lançado a uma espécie de limbo do esquecimento. Grande parte da produção desse país não conquistou significativos espaços no contexto latino-americano.

A voz crítica de Alcalá (1999) põe em destaque o ranço, para não dizer preconceito, geográfico, político, histórico e literário para com esta nação. O fato de a crítica não reconhecê-la não torna patente a ideia de que grandes escritores, de modo especial os poetas, não existam nesse país. De acordo com o crítico literário Miguel Ángel a questão está intimamente ligada ao que se convencionou chamar de “literatura menor” ou “literatura de fronteira”. (ARGUELLO, 2009).

Ao nos apropriarmos da produção de escritores paraguaios tais como Josefina Plá, Elvio Romero, Augusto Roas Bastos e Hérib Campos Cervera, percebemos no conjunto de suas obras a força expressiva de uma escritura universal. Tal assertiva - que será abordada mais pontualmente no discorrer do primeiro capítulo - encontra eco nas vozes e no juízo crítico de escritores latino-americanos consagrados pelo cânone literário e pelas artes de um modo geral. Pablo Neruda, Ernesto Sábato, Benito Quinquela Martín e Jorge Luis Borges são autoridades literárias e artísticas que consideraram a produção dos poetas paraguaios, acima mencionados, uma profunda expressão estética de valor para a literatura latino-americana.

A incoerência que se estabelece no reconhecimento da literatura paraguaia por parte da crítica torna-se notória quando defrontamos os relatos dos escritores que conviveram, em certa medida, com poetas paraguaios, quando do exílio em massa para Argentina na década de 40. Nessa perspectiva, podemos apontar o relato do escritor chileno Pablo Neruda, como um dos exemplos, que avalia o poeta e dramaturgo Hérib Campos Cervera como uma das raras inteligências que o continente produziu. Sobre a obra de Cervera o escritor considera que:

Tenía en preparación un poemario, cuyos borradores leí, y como me gustaron le ofrecí ponerle un prólogo. Él quedó encantado y sorprendido al mismo tiempo. Creo que se trataba de su libro *Ceniza Redimida*, publicada luego de su muerte. El libro que me dio estaba incompleto; sin embargo, los poemas que alcancé a leer me gustaron mucho e impresionó sobremanera. **Yo no soy de poner prólogos a nadie, es una regla de oro que tengo.** Pero este poeta paraguayo me cayó bien y más bien todavía me cayeron sus poemas. **Escritos con el corazón y las tripas**, era un canto a la libertad y en contra de la opresión de los hombres. Su vocabulario no era vulgar, repetido ni panfletario, sino tenía el tono encendido pero justo; era como un grito a punto de estallar, como el principio del volcán en erupción. Cervera fue, sin duda, una de las raras inteligencias que ha parido el continente y lamentablemente muchos no lograron conocerlo, tampoco su obra. (NERUDA, 2008, p.218) (Grifo nosso)

A afirmação de Neruda, assim como de outros escritores que veremos oportunamente no primeiro capítulo sobre a produção de Cervera, leva-nos a uma indagação peculiar: quais

foram os motivos, ou até mesmo critérios, que levaram o contexto da crítica latino-americana a deixar à margem os escritores paraguaios das antologias e manuais de literatura? A questão aparentemente simplista revela em sua trama o esquecimento voluntário por parte da crítica. Não reconhecê-los e não citá-los, constitui-se matéria discursiva por parte da crítica literária para, de certo modo, referendar a tese de que não existem ou para facilitar um processo analítico e pontual que denota um preconceito acentuado sobre a produção do país. E, de fato, as elucubrações de Alcalá (1999) encontram razão nesse processo, pois se um poeta da estatura de Neruda ou escritor como Borges tivesse nascido em solo paraguaio quiçá não seria reconhecido pela crítica. Em certa medida, esse esquecimento (in) voluntário está sendo gradativamente refutado e permitindo que escritores como Cervera possam ser reconhecidos pela crítica e pelo público, é possível que essa dissertação já seja um passo significativo.

Nesse sentido, a memória cumpre papel de destaque no âmbito da crítica. Não àquela que se vincula ao mero ato de lembrar. Mas sim dos arquivos que intencionalmente escolhemos. De quais aspectos memorialísticos desejamos retirar o véu? Em quais reminiscências devemos lançar luz? Quais textos/enunciados iremos eleger como motivo principal de nossa escavação aos arquivos do discurso? São questionamentos pontuais, como esses que levantamos, importantes para composição de nossa tese por meio do *arquivo/memória, do espectro e da sobrevivência*. Por essa perspectiva, desarquivar o arquivo cerveriano é trazer à baila no mínimo duas situações, a saber: a) as condições de produção do discurso que permeia a obra do escritor quando da sua vivência no exílio; b) a importância dos relatos sobre a vida do escritor para a composição de um perfil biográfico que seja capaz de expor as características estéticas, sociais e filosóficas que estão dispostas na tessitura de seus textos.

No bojo dessas reflexões, a memória (DERRIDA, 2001) apresenta-se como um mecanismo no processo de consolidação do trabalho crítico. Ao manipularmos arquivos celebramos o contato com o passado, o momento de revivescência das relações públicas e privadas. Do cotejo e contato com a subjetividade transcrita em tinta perene no tecido biográfico do sujeito. A escritora Virginia Woolf (1978) em seu livro *Orlando*, cuja produção deu-se a partir dos relatos biográficos de sua amiga Vita Sackville-West, traz na esteira das personagens e do *espaço discursivo* em que estão inseridas, uma metáfora importante sobre a memória enquanto produto da subjetividade. Para Woolf:

A memória é costureira, e costureira caprichosa. A memória faz a sua agulha correr para dentro e para fora, para cima e para baixo, para cá e para lá. Não sabemos o que vem em seguida, o que virá depois. Assim, o ato mais vulgar do mundo, como o de sentar-se a uma mesa e aproximar o tinteiro, pode agitar mil fragmentos díspares,

ora iluminados, ora em sombra, pendentes, oscilantes, e revirando-se como a roupa branca de uma família de quatorze pessoas, numa corda ao vento. (WOLF, 1978, p.44).

A metáfora utilizada por Virginia Wolf reflete o processo de arquivamento e desarquivamento da memória. Ao etiquetá-la como caprichosa, a autora traduz uma das características peculiares dela. É dizer, quando acessamos os arquivos memorialísticos não poderemos assegurar com precisão até que ponto ela irá e o que buscará nessa pesquisa (in) voluntária por informações. Atreladas ao campo do *bios* (SOUZA, 2009), a memória cumpre sua função de *sobrevida* (DERRIDA, 2001), pois é nela, e somente nela, que podemos permanecer na condição de *espectro*. Resta-nos identificar e significar o seu processo de escolha e arquivamento. A razão pela qual algumas memórias/vivências são borradas em detrimento a outras e em qual momento a crítica se vale desse processo seletivo dos arquivos, como no contexto paraguaio.

Há uma espécie de cadeia ou fio condutor da memória. Uma simples ação nessa rede interligada permite o acesso a outras memórias. O que torna patente dizer que há uma espécie de tecido que nos confere o amplo e (i) restrito domínio ao que compõe os arquivos *salvos* (ARFUCH, 2010). Um arquivo levará a outro e, na mesma medida, esse outro abrirá perspectivas para novos e infindáveis acessos. Por essa razão, atuar no campo da memória enquanto produto de resgate histórico e literário é trabalhar no campo da imprevisibilidade, do subjetivo, em suma, do que é efêmero e fugaz.

Leonor Arfuch (2010) institui a memória enquanto produto do *espaço biográfico* possibilitadas pelas vivências múltiplas na esfera social. Dessa forma, considera que a memória, em seu arcabouço estrutural, é um desejo perene de negociação entre as práticas sociais vividas pelo sujeito e o relato “fidedigno” quando da sua projeção na arena do discurso. Há sempre um conflito entre ambos. O que equivale a afirmar que todos os responsáveis pela tutela de uma memória estão necessariamente inseridos em uma complexa rede de desejos e que toda escolha de arquivo/memória se dá na esfera do subjetivo.

Em consonância a esse caráter biográfico institucionalizado pela memória, o filósofo francês Jacques Derrida (2006) instiga a pensar na natureza biográfica enquanto elemento escritural. Na perspectiva teórica traçada pelo escritor nos deparamos com um quadro singular: a necessidade da cautela e espírito investigativo frente à análise e apropriação de textos, sobretudo, aqueles circunscritos à esfera do biográfico.

¿Qué es lo que está “dentro” y qué es lo que está “fuera” de un texto, de ese texto, y dentro y fuera de esos libros, de los que no se sabe si están abiertos o cerrados? No selles, es decir no cierres; pero también no firmes. (DERRIDA, 2006, p.74).

Derrida traduz o tom apolítico que, em tese, deve permear as leituras teóricas. O envolvimento daquele que procede às leituras é inevitável, há um contágio/contaminação entre o espaço entre leitores e obras. Isso ocorre na medida em que as leituras vão se sobrepondo umas às outras. De tal forma, segundo a perspectiva do teórico, que o processo de apropriação representa, guardadas as devidas ressalvas, um novo texto/memória que se espraia para além da capacidade de organização das ideias.

No interior dessas reflexões, esperamos, enquanto resultado crítico, que a presente pesquisa convirja em uma contribuição significativa para o estudo da obra do poeta Héríb Campos Cervera. Depois das produções em torno dos escritores paraguaios Josefina Plá e Augusto Roas Bastos, o Programa de Pós-Graduação Mestrado Estudos de Linguagens contará com o estudo crítico e sistematizado de um dos poetas mais significativos de nosso continente que, na visão de Ernesto Sabato, “fue una mente brillante y avasalladora” (SABATO, 2008, p.155). Que os arrabaldes pantaneiros, através dessa literatura fronteiriça, possa, guardada as devidas ressalvas, celebrar o contato/contágio de nossas miúdas, mas significativas literaturas. O Estado de Mato Grosso do Sul configurar-se-á nessa perspectiva como encontro de passagem, de revivescência, de regaste de memórias, de palco e cortina para a exposição das memórias e textos da cultura guarani.

PRIMEIRA JORNADA

Cartas alforriadas no segredo de um exílio

A primeira jornada apresenta o perfil biográfico do escritor Héríb Campos Cervera a partir de depoimentos de amigos e escritores. Os dados apresentados tiveram quatro fontes distintas, a saber: a) prefácio elaborado por Alice Campos Cervera (filha do poeta) e Miguel Ángel Fernández Argüello (crítico literário da Universidade Nacional de Assunção) In: CERVERA, Héríb Campos. *Poesías completas y otros textos*. Paraguay. Asunción: Editorial el lector, 1996; b) FORJADORES DEL PARAGUAY", Primera Edición Enero de 2000. Distribuidora Quevedo de Ediciones. Buenos Aires, Argentina; c) CERVERA, Héríb Campos. *Ceniza redimida*. Poesías de Colección Poesía, 1. Edición al cuidado de Alicia Campos Cervera y Miguel Ángel Fernández. Asunción, Paraguay (118 páginas). Alcándara Editora. Se acabó de imprimir el 15 de marzo de 1982 en los talleres de Editora Licotolor. © Alicia Campos Cervera. d) ROCHE, Armando Almada. *El poeta maldito*. Buenos Aires: Ediciones El pez del pez, 2008. Somam-se ainda as informações fornecidas pelo jornalista Armando Almada Roche através de cartas, e-mail e telefonemas.

1.1 Notas sobre uma biografia

Ainda que sempre haja aqueles que, no desejo de proteger o seu sepulcro, na reta intenção de não permitirem que o matem com sacrilégios, se colocam como guardas em torno de seu esquife, seu espectro escapará, através de sua obra, pelo excesso de vida que nela transborda não permitindo que o matem, que o enterrem, que o encerrem em interpretações controladas e autorizadas, para não dizer, autoritárias.

Maria José R. F. Coracini. *A memória em Derrida*. (2009)

Citadas à maneira de epígrafe, as considerações em torno da memória e do espectro enquanto uma questão de arquivo e sobrevida propostas por Derrida (2001) é de fundamental importância para as linhas que inauguram os primeiros escritos dessa jornada. O espectro de Héríb Campos Cervera é chamado às falas. Sua obra é trazida à baila por meio do seu *bios*. A jornada que se inicia busca articular a biografia do poeta e dramaturgo à sua obra. Necessariamente, um percurso complexo, retalhado por memórias, por ficções, relatos e depoimentos. Compor o perfil biográfico de Cervera foi, por diversas vezes, um esforço em reunir a sua principal característica enquanto vivo: a inconstância.

A natureza taciturna, melancólica, a vida assinalada pelo desterro, o exílio e a fratura incurável de viver longe da pátria instigaram-nos a conhecer o poeta para além da sua vida enquanto autor. Ao acessar o domínio público e privado das memórias de Campos Cervera vamos, de maneira gradiente, apropriando-nos de uma das figuras mais peculiares da literatura paraguaia e, por extensão, da literatura latino-americana.

O sugestivo título: *cartas alforriadas* desarquiva um discurso momentâneo e borrado pelo exílio, ao tratar dessas missivas, vamos acessar o domínio público e privado das memórias que compõem o arquivo cerveriano e, na mesma medida, reconhecer um projeto intelectual que se pautou pela construção e manutenção de uma identidade nacional paraguaia, mas, sobretudo, por uma estética melancólica.

Ao desnudar o *arquivo* de Cervera torna-se necessário, na esteira derridiana, pontuar esse conceito com vistas a tornar patente a dificuldade inerente ao processo de desarquivação. Nos pressupostos derridianos não há arquivo sem o espaço instituído de um lugar de

impressão, a questão do suporte material e imemorial, e de gênero, constituem-se, ou se apresentam, em tese, como direcionamento mais plausível no processo de desarmazenamento. Nesse sentido os arquivos estão impressos em cartas, recados, biografias, poesias, produto intelectual, em todo e qualquer gênero que seja possível o resgate e a sua manipulação.

As dificuldades de leitura dos arquivos se dão em razão da sua natureza, para Derrida (2001) é impossível remetermo-nos a uma origem da memória, pois esta é sempre renovada a cada negociação do rastro, das impressões que vão sobrepondo-se as outras. Dessa forma,

O sentido mais comum de memória e, por extensão, de arquivo, é, como sabemos, de retorno à origem, ao passado, o que nos remete ao desejo de completude, de totalização, de controle de si e de outro, de tudo enfim. Nesse sentido, a memória remete a *arkhé* – raiz do termo arquivo -, arcaico e arqueológico, lembrança ou escavação, busca do tempo perdido no passado e que gostaríamos, de forma consciente ou não, de resgatar. Trata-se de conjuntos complexos de traços, de marcas, verdadeiras inscrições que vão se complexificando com o tempo, mas que não se apagam jamais. (CORACINI, 2009, p.130)

Nessa perspectiva conceitual, que ora permeamos, buscamos, de modo especial, delinear a memória sobre uma mirada derridiana, considerando no seu postulado, a escrita como produto autobiográfico, de vivências negociadas pela memória, e, essa, sempre foi, por vocação, silenciosa destruidora de arquivo. Ao trazer para cena discursiva o contexto/arquivo latino-americano, as marcas características, as aproximações e os distanciamentos, nas condições de produção do discurso dos intelectuais e artistas, suas vivências na esfera do social, entendemos que seria impossível conceber a fortuna crítica de Cervera sem tais elementos analíticos. Importa-nos aqui, conceber o produto artístico como resultado da relação entre o arquivo público e o privado. Para Leonor Arfuch (2010), o espaço biográfico se definiria assim, justamente como um espaço intermediário, de mediação ou indecidibilidade entre o público e o privado.

O perfil biográfico de Hérrib Campos Cervera proposto nessa jornada não pode ser intitulado e encerrado por sua natureza única, verídica e incontestável. Ao compô-lo fomos instigados a reconhecer o elemento ficcional que sua biografia está inserida. Os relatos das amizades literárias constituem por si só, um amplo leque de reconstrução de memórias, que por distantes e imprecisas, formam o caráter ficcional da biografia do dramaturgo. Desse modo, valemo-nos da crítica biográfica como forma de reconstruir e até mesmo produzir uma nova ficção da vida de Cervera, que ainda continua uma incógnita. Assim como postula

Eneida Maria de Souza, nosso interesse pelo *bios* não se dá com fins de bisbilhotagem, pois sabemos que:

A crítica biográfica não pretende reduzir a obra à experiência do autor, nem demonstrar ser a ficção produto de sua vivência pessoal e intransferível. As relações teórico-ficcionais entre obra e vida resultam no desejo de melhor entender e demonstrar o nível de leitura do crítico, ao ampliar o polo literário para o biográfico e daí para o alegórico. (SOUZA, 2009, p.55)

Desarquivamos a vida de Cervera. Abrimos a cortina do teatro e da representação visceral que foi a passagem do poeta sobre *el corazón de América*. Uma vida carregada por desgraças, por uma depressão incurável. Segundo Augusto Roas Bastos (2008), em Cervera percebemos marcas de uma poesia revestida por um profundo senso de justiça e amor por sua pátria. Nos dizeres de seu médico Carlos Federico Abente “Eligió ser, además, poeta. El más extraño e inmaterial de los oficios. Un oficio de...soñadores.” (ROCHE, 2008, p. 324). Desse modo, buscamos retirar do limbo do esquecimento vida e obra de um dos escritores paraguaios de grande relevância para o continente latino-americano. Para tanto, trazemos nessa jornada os depoimentos dos escritores latino-americanos sobre a figura de Cervera que, igualmente a ele, viveram no exílio por um longo período.

Entre retratos, espectros, borrões, poesia, memória e teatro, inauguramos esse primeiro capítulo que se encerrará com a morte poética de Campos Cervera, que até pouco tempo era completamente desconhecida do público e da crítica. Traremos à baila uma carta da senhora Lita Xul Solar, esposa de Xul Solar, um dos mais significativos artistas plásticos da Argentina, relatando os últimos instantes de Héríb Campos Cervera. Com esse arquivo inédito, cedido gentilmente pelo escritor e crítico argentino Armando Almada Roche, encerramos a primeira dessa longa e profícua jornada que foi a vida de Cervera, “el poeta que murió de amor, como cuenta leyenda” (ROCHE, 2008, p.130).

1.1.1 Biografar é ficcionalizar uma vida

O gênero autobiográfico, em larga expansão em diversas áreas do conhecimento, se impõe de modo exemplar para se refletir sobre as subjetividades contemporâneas e a relação

que aí se estabelece entre os domínios do público e do privado. Na compreensão de Arfuch (2010), a dinâmica atual das noções de espaço público e privado se apresentam sem limites rígidos, por se submeterem a um constante processo de experimentação. Ao abordar as subjetividades contemporâneas a partir dos relatos autobiográficos, recusa a posição radical e pessimista quanto à invasão de uma esfera por outra. No entender de Souza (2001) as diversas modalidades de atualização das narrativas autobiográficas, longe de se constituírem uma exacerbação de individualidades ou narcisismo excessivo, exercitam o direito à expressão de vozes anteriormente excluídas dos discursos hegemônicos.

Nos postulados da crítica biográfica biografar é ficcionalizar uma vida. Dá-se pela busca incessante de arquivos, dados, memórias, pedaços e fraturas que compõem o *bios* de cada sujeito. O ato de reunir informações pode ser pensado como um exercício de *sobrevida*, em que dotamos o *espectro* de capacidade discursiva. Não falamos por ele, deixamos que suas memórias construam um espaço enunciativo em que se misturam ficção e realidade. Desse modo, até mesmo um recado, uma carta, um paletó, um pequeno lápis utilizado para escrever um último bilhete, representam no caráter memorialístico proposto por Jacques Derrida, uma condição de *sobrevida*. Para crítica biográfica,

Os grandes temas existenciais da literatura como a cegueira, o suicídio, a morte, o amor, guardam sua natureza ficcional e se espalham na página aberta do espaço textual e nos interstícios criados pelo jogo ambivalente da arte e do referente biográfico. Ao se considerar a vida como texto e as suas personagens como figurantes deste cenário de representação, o exercício da crítica biográfica irá certamente responder pela necessidade de diálogo entre a teoria literária, a crítica cultural e a literatura comparada, ressaltando o poder ficcional da teoria e a força teórica inserida em toda ficção. (SOUZA, 2002, p.119-120)

Para Souza (2010), em seu livro *Janelas indiscretas*, a elaboração de perfis biográficos deve contemplar não só o que se refere à obra publicada pelo autor, mas também os objetos pessoais, imprescindíveis para a recomposição de ambientes de trabalho, de hábitos cotidianos e processos particulares de escrita. Objetos muitas vezes triviais, mas pertencentes ao cotidiano de todo escritor, adquirem vida própria ao serem incorporados à sua biografia: mesa de trabalho, máquina de escrever, canetas, agendas, porta-retratos, objetos decorativos, caderno de anotações, papéis soltos, recibos de compras. Não devem, portanto, ser negligenciados como objetos desprovidos de valor. Compõem, com as obras de arte ou as edições de luxo, espaço de trabalho e intimidade do escritor. Dessa forma, “os objetos são dotados de memória e de forte marca do passado”. (SOUZA, 2011, p.43)

Uma vez mais, nenhuma autobiografia, nenhuma autoficção pode ser a fotografia, a reprodução de uma vida. Não é possível. A vida se vive no corpo; a outra é um texto. (...) A autoficção é o meio de ensaiar, de retomar, de recriar, de remodelar num texto, numa escrita, experiências vividas de sua própria vida que não são de nenhuma maneira uma reprodução, uma fotografia... É literalmente e literariamente uma invenção (SOUZA, 2011, p. 22)

Nessa perspectiva, a crítica biográfica se apropria da metodologia comparativa ao processar a relação entre obra e vida dos escritores pela mediação de temas comuns, como a morte, a doença, o amor, o suicídio, a traição, o ódio, assim como nas relações familiares. Reunidos por um fio temático e enunciativo, independente das intenções ou da época em que viveram, escritores e pensadores constituem matéria biográfica a ser explorada no nível teórico e ficcional. O procedimento de comparação conta, portanto, com a ajuda de critérios biográficos ao promover encontros entre escritores e incentivar a criação de diálogos muitas vezes inesperados. Desse modo, o importante nessa relação é considerar os acontecimentos como moeda de troca de ficção, uma vez que não se trata de converter o ficcional em real, “mas considerá-los como cara e coroa dessa mesma moeda ficcional”. (SOUZA, 2011, p.71)

Assim, o único pacto hoje possível é com a incerteza, jamais com a verdade factual e terminante, tantas vezes contestada por Nietzsche. O pacto que os narradores podem fazer com seus leitores é quanto à força e à legitimidade do seu relato, fundado numa experiência instável, dividida, estilhaçada, *como se fosse* verdade, no fundo marcadamente estética. Mesmo o de-verdade da história virou interpretação, sem abrir mão do estatuto da verdade, que apenas se tornou infinitamente mais problemática, todavia nem de longe inócua. Diria, ao contrário, que a verdade hoje é o que mais importa, sobretudo sob as vestes da imaginação. *A verdade em literatura*, eis do que não gostaria nunca de desistir, embora essa verdade esteja sempre por construir, refazer, desconstruir. (NASCIMENTO, 2009, p.67)

Entre o real e o ficcional construímos o perfil biográfico do poeta e dramaturgo Hérib Campos Cervera. Não pretendemos esmiuçar todas as possibilidades de constituição do perfil biográfico, elegemos como mote metodológico o recorte a partir dos depoimentos dos escritores e amigos que conviveram com ele. Dessa forma, as lacunas que possivelmente se demonstrarão ao longo do texto, podem ser consideradas fruto da vida esparsa de Hérib, assim como o escasso material que encontramos à disposição da pesquisa. Destacamos ainda, que os relatos sobre a família de Campos Cervera são inexistentes nos arquivos manipulados. Conseguimos verificar, ao longo da pesquisa, que ele foi casado (mas não era feliz no casamento), tendo 4 filhos, sendo três homens (Heriberto I, II, III) e uma mulher, Alicia Cervera. No conjunto de sua obra não é perceptível à alusão à família de Cervera.

1.2 Héríb Campos Cervera: um arquivo em aberto

Hériberto Campos Cervera nasceu em Assunção, Paraguai no dia 30 de março de 1905 e morreu exilado em Buenos Aires, Argentina em 28 de agosto de 1953. Poeta e jornalista paraguaio, filho de pais de origem espanhola, Héríb Campos Cervera e de Alicia Díaz-Pérez, irmã do intelectual Viriato Díaz-Pérez⁵. Foi, em regime de internato, estudante do Colégio de San Lucas de Hohenau, instituição que mais de uma vez chamou de cárcere, evidenciando desde adolescente um posicionamento vital e libertário. Além de seu entusiasmo por filosofia e ciência exatas, dedicou-se à crítica literária e, fundamentalmente, à poesia. Estudou engenharia na Universidade Nacional de Assunção, o que permitiu estudar agrimensura. No cumprimento de suas tarefas, percorreu o país, adquirindo experiências muito intensas em seu contato com as selvas do Caaguazú e as do Chaco, extraindo dessas experiências imagéticas e sociais para composição de seus poemas e de sua única peça teatral.

Tornou-se célebre a ideia de que Cervera foi o primeiro paraguaio a dominar a teoria da relatividade de Einstein. Segundo relatos possuía um notório saber matemático.

Sus conocimientos, a veces, llegaban a un punto que asustaba. Es un modo de decir. Por ejemplo, sabía de memoria, por así decirlo, la teoría de la relatividad, y, creo, exagerando, superaba al propio Einstein. No poseo alcances para juzgarlo, pero personas de mi entorno –doctores en física y matemáticas, y hasta astrofísicos– se quedaban pasmados al oírlo hablar del tema. No puedo saber de dónde sacaba tanta inteligencia, y tampoco sé por qué no lo aprovechaba. (SABATO, 2008, p.159)

Muito embora Héríb possuísse uma inteligência incomum, não se valeu dela para alcançar uma condição financeira que lhe permitisse vislumbrar perspectivas melhores dentro do seu contexto familiar. Em sua biografia é notório o fato de que sempre passou por grandes dificuldades financeiras. Trabalhou como agrimensor, jornalista e redator. Entretanto, de todas as profissões a que mais lhe garantiu a subsistência foi a de agrimensor, tanto no Paraguai quanto na Argentina.

Cervera desde muito jovem acercou-se da poesia. Notadamente, foi um dos primeiros nomes que deram impulso à poesia paraguaia. Participou de vários movimentos literários,

⁵ Viriato Díaz-Pérez obteve notório destaque como intelectual e regente musical. Doutor em Filosofia e Letras pela Universidade Central de Madrid. Tais informações são importantes na medida em que nos descerra aspectos da origem familiar e da influência humanística na vida de Héríb Campos Cervera.

publicando textos e poesias em revistas. Sempre esteve vinculado às causas sociais. De família⁶ abastada, Hérib preferiu associar-se às minorias sociais. Com 16 anos⁷ saiu de sua casa e foi morar em um dos bairros mais pobres de Assunção. Cervera combatia todo e qualquer radicalismo. “Y solo una cosa odió de verdad sobre la tierra, como antagónica de la razón: el fanatismo” (ROCHE, 2008, p.22). Em face desse comportamento aguerrido e firme seja no âmbito da literatura, seja na esfera da política, o dramaturgo foi amealhando consideráveis problemas com o Estado.

Campos Cervera não pode ser considerado um opositor ou agitador de multidões, mas um jovem com ideal humanístico que se preocupou, em grande medida, com seus compatriotas. Tal assertiva encontra respaldo tanto em sua poesia e dramaturgia, como nos atos políticos presenciados por amigos e familiares.

[...] pero la pura negación y la estéril crítica no corresponden en ningún terreno a la posición espiritual de Hérib; cuando muestra los yerros, lo hace sólo para exigir que se proceda rectamente; jamás censura por un soberbio y astuto placer de censurar. Nada está más lejos de este tolerante temperamento que un ataque grosero, gratuito, contra cualquiera; como marxista, Campos Cervera no sueña con un alzamiento contra las instituciones, sino que el hombre sea libre. (BASTOS, 2008, p. 100)

O posicionamento libertário em Cervera forçou-o a exilar-se por duas vezes. O primeiro exílio teve como um dos motivos a sua participação direta no episódio conhecido como *23 de Octubre*⁸, exilando-se em Montevideu e na sequência em Buenos Aires. Sua primeira vivência no exílio propiciou-lhe o encontro com o poeta espanhol Federico García Lorca, que o influenciaria significativamente em seu fazer poético. Segundo o poeta Elvio Romero,

El despertar de Campos Cervera a la poesía nueva ocurrió hace unos veinte años, cuando desterrado en Montevideo, como se ha dicho, se puso al día con las últimas novedades literarias. En Montevideo, además, conoció y entró en el pequeño cenáculo formado en torno a García Lorca. La intimidad con García Lorca fue para el poeta paraguayo algo así como un deslumbramiento. El granadino, rodeado de un grupo de admiradores, solía sentarse a orillas del mar sobre una piedra de la playa

⁶ No transcorrer da pesquisa biográfica não conseguimos encontrar dados significativos sobre os pais de Hérib Campos Cervera.

⁷ Armando Almada Roche nos informou que Hérib Campos Cervera perdeu os pais quando tinha 10 anos de idade. A sua criação ficou ao encargo de sua família, mais precisamente aos cuidados maternos de Josefina Plá que era casada com seu tio.

⁸ O evento histórico que culminou no “23 de Outubro de 1931” resultou da manifestação pacífica de estudantes em frente ao Palácio do Governo Paraguai. Na ocasião, os manifestantes reivindicavam um posicionamento do então presidente José Patrício Guggiari sobre a invasão por parte das tropas bolivianas no *Chaco* (Pantanal) paraguai. Desafortunadamente os estudantes foram recepcionados com disparos de armas de fogo, culminando na morte 11 estudantes e deixando 29 feridos. Após esse episódio, no qual Cervera participou ativamente, o Estado começou a perseguir os participantes e sobreviventes desse massacre, impelindo-os ao exílio.

arenosa, abrazado a una guitarra andaluza para improvisar canciones de inspiración popular. A veces Lorca suspendía el rapto de sus improvisaciones acallando la guitarra con un puñado de arena y un súbito golpe de la mano abierta sobre las cuerdas sonoras. Su auditorio entonces estallaba en exclamaciones de entusiasmo. En Campos Cervera, el elegíaco, quedó imborrable el recuerdo de aquellas horas de embriaguez poética. (ROMERO, 2008, p.79)

O exílio no Uruguai foi singular para Campos Cervera. O contato com o poeta espanhol García Lorca contribuiu decisivamente para sua vida e obra. Foi um momento profícuo de escritura e reflexão. Para Roche (2008) a consciência de sua própria situação lhe ajudou a realizar uma transformação rápida: de poeta e tímido agrimensor paraguaio surge uma espécie brilhante de intelectual, que passa a conviver com grandes escritores da época. Desse modo, Cervera busca nas correntes literárias daquele período sua própria renovação enquanto escritor. Interessante apontar que no exílio vivido no Uruguai escreveu dois romances intitulados *Hombres de la selva* e *Romancero del destierro*. Contudo, não se sabe se roubaram as duas obras ou se o próprio Cervera as perdeu.

A trajetória escritural de Héríb Campos Cervera está assinalada por produções esparsas. O poeta escrevia e presenteava seus amigos com poemas, textos reflexivos, não tendo lugar e horário para o processo de labuta escritural. Escrevia a qualquer momento, nos bares, nos cafés, no *chaco*. Sábato (2008) relata que muitos poemas que Cervera compunha geralmente estavam incompletos, levando meses e anos para completá-los, outros poemas ele ainda supõe que estejam guardados ou perdidos em arquivos particulares. A nosso ver, Campos Cervera nunca se preocupou em reunir as suas obras e publicá-las, mesmo tendo condições financeiras para isso. A poesia em Cervera origina-se de maneira natural, sempre vinculada ao momento e aos sentimentos decorrentes da situação histórica.

O comprometimento social de Campos Cervera não esteve circunscrito somente ao âmbito literário. Como formador de opinião e politizado, considerava que a arte e toda palavra deveriam estar postas à disposição do povo. A arte, além de elemento estético, constituía para o poeta uma valiosa ferramenta no progresso humano. Josefina Plá, casada com o tio de Héríb Campos Cervera, ao ser questionada sobre a militância política de Cervera, considera que

Todos los escritores de todos los tiempos han sido comprometidos en la más alta y humanística acepción, la única que acepta al escritor verdadero, porque es la única que hace verdadero al escritor; el compromiso con su tiempo. Desde Homero a Sófocles, a Dante; los picarescos, Cervantes, Voltaire, Ibsen, Zolá, García Lorca... todos han sido comprometidos. Tan comprometidos, que no podemos imaginarlos fuera de su tiempo; tan comprometidos, ciertamente, que no podemos imaginarnos nosotros mismos sin ellos. (PLÁ, 2008, p.102)

O distanciamento de sua pátria conferiu-lhe também a oportunidade de efetivar contatos na esfera literária com escritores argentinos, uruguaios e com correntes filosóficas que chegaram a América Latina tardiamente. Aventa-se, sobretudo, que nesse período Cervera deparou-se e, de certa forma, apropriou-se da filosofia marxista, muito embora não fique clara em seus versos uma menção direta a tais influências. Entretanto em sua única peça teatral *Juan Hachero: una crónica dramática en un prólogo, tres jornadas y un epílogo*, há a presença de alguns signos que denotam claramente marcas discursivas inerentes ao marxismo.

Em seu regresso, três anos mais tarde, Héríb Campos Cervera mantém um estreito contato com Josefina Plá, formando um seleto grupo de escritores e atores sociais frente à atuação do Estado. Destacam-se, sobretudo, as figuras de Augusto Roas Bastos, Óscar Ferreiro, Ezequiel González Alsina e Hugo Rodríguez Alacá. A formação do seleto grupo resultou na *Generación del 40*⁹ efervescendo o ambiente cultural à época.

De retorno al país en 1936 se incorporó a las actividades culturales, especialmente de las realizadas en el grupo La Peña, que impulsaba la actualización del teatro. En audiciones radiales programadas por el grupo, el poeta dio a conocer a autores internacionales cuyos poemas leía, lo mismo que los propios. Josefina Plá -tía política del poeta-, regresada de España en 1938, reinició su participación en la vida cultural paraguaya fundando, con Roque Centurión Miranda, una iniciativa hasta hoy única, con PROAL, diario literario radial en la que, junto con la crítica y la teoría fundacionales de la poesía de vanguardia, se dieron a conocer a los poetas españoles, ingleses, franceses, alemanes, representativos de lo contemporáneo. Desaparecida en 1939, Campos Cervera y Josefina Plá se dedicaron entonces a publicar en diarios y revistas (El País, Revista del Ateneo Paraguayo, Noticias) sus poemas surrealistas que son de hecho el punto de partida de la renovación poética llevada adelante alrededor de 1940 por el grupo de escritores. (ALCALÁ, 1987, p.156)

Após esse período, que inaugura o regresso de Cervera ao Paraguai, identificamos uma lacuna em sua produção poética. Aliás, cumpre destacar que o escritor publicou apenas um livro de poesia em vida, o segundo fora lançado postumamente. O dado mais concreto acerca de sua trajetória torna-se mais perceptível no período em que culmina com seu segundo e último exílio em 1947, na oportunidade Cervera regressa a Argentina.

En 1940, ante el fallecimiento del entonces Presidente de la República, el Gral. José Félix Estigarribia, en un oscuro accidente de aviación, asume la conducción del país el también Gral. Higinio Morínigo, simpatizante de los autoritarismos nacionalistas imperantes en la Europa nazi-fascista; su gobierno se extenderá hasta 1948. Un año antes, en 1947, tendrá lugar una de las páginas más luctuosas de la historia del Paraguay, la malhadada guerra civil del '47 que, entre otras muchas secuelas y consecuencias nefastas, privó al país del talento y la creatividad de sus mejores

⁹ Sobre a “Generación del 40” ver: RODRÍGUEZ-ALACÁ, Hugo. *El vanguardismo poético en el Paraguay, en quince ensayos*, Asunción, Criterio, 1987.

artistas e intelectuales. Entre ellos, Héríb marchó a un nuevo exilio en Buenos Aires, el cual durará hasta su deceso. (FOJARDORES DEL PARAGUAY, 2000, p.201)

Ao refletir sobre o *espaço biográfico* - aquele concebido pela escritora argentina Leonor Arfuch (2010)-, do poeta Héríb Campos Cervera e, sobretudo, pela condição diaspórica na qual sua obra se insere, preocupa-nos a dimensão que o exílio apresenta-se enquanto *leitmotiv* no arcabouço de seus textos. Cumpre destacar que o escritor não logrou a publicar uma única obra em seu país, publicara na Argentina *Cenizas Redimidas* e postumamente *Hombre Secreto*. Posta tais questões e, retomando o processo de leitura dos arquivos cerverianos, as memórias mutiladas do escritor, dizem respeito ao exílio e sua produção artística esparsa no tempo. Vida e obra confundem-se em espectros, em borrões, na meia vida, versos carregados de ausência, do desejo de permanecer ainda que longe em um lar fictício, criado, reinventado, onde toda beleza e desgraça podem conviver juntas: esse torrão de terra acostumamo-nos, com o tempo, a denominá-lo como escrita.

1.2.2 Marcas do exílio: a cartas de um poeta

As reflexões que erigem em Theodor Adorno “são minadas pela crença de que o único lar realmente disponível agora, embora frágil e vulnerável, está na escrita. Fora isso é passado” (ADORNO, 2008, p.37). O exercício da escrita foi para Héríb Campos Cervera uma forma de compreender o momento histórico que vivia, ademais de refletir sobre a sua existência no exílio. Para Neruda (2008) a poesia de Cervera é fundamentalmente existencialista, na medida em que seus versos carregavam um fúnebre desespero, traduzidos em melancolia.

É notório que o exílio foi, guardada as devidas ressalvas, benéfico para produção cerveriana, promovendo o contato com teorias e escritores, tornando-o parte de um universo jamais possível sem a presença dele. Por outro lado, Said (2003), compartilha da ideia que o exílio é uma fratura dolorosa de se experimentar.

O exílio nos compele estranhamente a pensar sobre ele, mas é terrível de experimentar. Ele é uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar: sua tristeza essencial jamais pode ser superada. E, embora

seja verdade que a literatura e a história contêm episódios heróicos, românticos, gloriosos e até triunfais da vida de um exilado, eles não são mais do que esforços para superar a dor mutiladora da separação. As realizações do exílio são permanentemente minadas pela perda de algo deixado para trás para sempre. (SAID, 2003, p.43)

O exilado é, sem exceção, prejudicado. A experiência do isolamento soma-se à descaracterização de sua língua nativa e ao sepultamento de suas raízes. A análise de Adorno indica, porém, o exílio como imperativo moral ao qual deve o intelectual moderno conscientemente curvar-se; é a sua condição de exilado que lhe faz, verdadeiramente, exercer seu ofício: o pensamento crítico. As palavras de Adorno (2008) estão em consonância com as de Said (2003), todo o intelectual deve estar à margem das estruturas de poder na medida em que quanto mais afastado, em maior escala poderá exercitar sua visão crítica. Dessa forma, o exilado/intelectual moderno não é aquele que está distante de seu país, mas aquele que se afasta das influências de poder, buscando, de modo especial, exercitar com maior independência seu pensamento crítico.

Cervera, mesmo exilado, manifestou-se politicamente acerca do exílio, refletindo pontualmente as questões sociais e desumanas que o povo paraguaio vivia naquele momento histórico. Por intermédio de cartas enviadas aos amigos que permaneceram no Paraguai, Cervera evidencia o seu pessimismo e tristeza com o futuro da nação.

Todo aquello (el Paraguay) es puro recuerdo, sufrimiento, nostalgia atroz y sin remedio. Para mí lo es, lo viene siendo desde hace veinte años hasta hoy [...] Nosotros somos **la generación perdida que ha debido comenzar su vida media docena de veces** [...] Y ahora ya estamos cansados. Ya no queremos otra cosa que sentarnos a hacer, bien o mal, la caligrafía malograda de nuestro mensaje, para no morirnos del todo. Pobre voz y pobre palabra la nuestra...

[...]

Tal vez sea éste el destino de todos los que tienen que hacer algo y no lo pueden consumir porque ninguna semilla brota allí donde hay sangre. Aquí... trabajamos, llevamos por la noche la cabeza sobre una almohada tranquila y un largo sueño lleno de visiones nostálgicas nos ayuda a vivir y morir. (CERVERA, 1982, p.17) (grifo nosso)

A vida e obra do poeta paraguaio Héríb Campos Cervera amalgamam-se de maneira tal, que nos conferiria um trabalho hercúleo tentar separar o público do privado, muito embora essa não seja a intenção. A própria biografia, ainda que limitada, demonstrar-nos-á que sua produção literária, deu-se, sobretudo, pelos fortes traços e circunstâncias biográficas. A nação paraguaia, seu povo e, principalmente, as desigualdades sociais, constituíram o *leitmotiv* do poeta.

O espectro de Campos Cervera, através das marcas do exílio, está envolto em uma densa camada de mistérios, dos quais o próprio escritor contribuiu para essa mística. Ao descortinar seus arquivos¹⁰, vamos identificando marcas obscuras de uma produção esparsa, que se materializou no exílio, muitas vezes, na troca de missivas entre seus pares. A poetisa, escritora e dramaturga, Josefina Plá, confirma a predisposição de Campos Cervera ao mistério, ao ocultamento.

Yo lo traté mucho a Hérib, no sólo por una cuestión familiar, de sangre, en la época de VY'A RAYTY (el lugar de la alegría) en compañía de Roa Bastos, Oscar Ferrero, Elvio Romero. Él tenía cierto aire trágico, taciturno a veces. Se hacía el misterioso. Le gustaba jugar con las cosas metafísicas y las altas matemáticas, aparte de la poesía, claro. En el fondo era un niño. Amén de su madurez para muchas cosas no había madurado. Vivía en una suerte de limbo, en un estado crepuscular. **La poesía, creo, y su niñez desgraciada, fue la culpable de ese estado. La poesía tiene magia, te permite volar, crecer, soñar, pero también te cobra muy caro por poseerla, atreverte a desposarte con ella.** Y Hérib, sin ser trágico ni pájaro de mal agüero, se metió demasiado con ella. Desde luego, un verdadero poeta no puede "flirtear" a medias con la poesía sino que debe pertenecerla en cuerpo y alma. Exagerando, es una especie de pacto con el diablo. Y algunos se vuelven malditos, tal vez fue el caso de Campos Cervera. El mismo solía decir, riéndose, "estoy maldito, estoy maldito por la poesía. Soy un poeta maldito". De allí me parece que viene la historia. Sin embargo, fuera de nuestro minúsculo círculo no se lo conocía como "maldito". Seguramente en Buenos Aires, cuando se exilió, o en Montevideo, empezó la "leyenda", digamos, de poeta maldito". (PLÁ, 2008, p.115) (grifo nosso)

O poeta será conhecido na Argentina como *el poeta maldito*, essa característica foi potencializada - além das descrições fornecidas por Josefina Plá - pelo exílio. Campos Cervera teve sempre uma ligação íntima com a metafísica. Na peça teatral depararemos com a presença de espíritos, curas milagrosas, morte, entre outros elementos que denotam a predileção do poeta pelo tema.

Campos Cervera foi, nas palavras de Said, um *outsider*, ou seja, um intelectual à margem de todo e qualquer sistema político; independente. Sua arte engajada, sua verve crítica aos regimes totalitários e, a qualquer fanatismo, foram decisivos para destacar o poeta dos demais intelectuais a época, como nos assevera o amigo de Cervera, Carlos Federico Abente:

Campos Cervera, Campito para los amigos, no era un hombre común, sino un sabio incomprendido. Sí, sí; él era un verdadero sabio. Poseía una inteligencia

¹⁰ Para Derrida, o arquivo é tudo aquilo que retém em si acontecimentos passados que se deseja reter de forma ordenada, organizada, mas é, também ao mesmo tempo, uma substanciação plural de conhecimento histórico, aberto para futuras interpretações, que dependerão sempre das circunstâncias históricas em que se produzirão. Nenhum dado passado, nenhum aspecto da memória permanece inalterado, em seu estado puro e original: sempre haverá leis, regras, interesses que orientarão os olhares para este ou aquele aspecto, para a valorização de certos acontecimentos em detrimentos de outros, de certas informações e não outras. (CORACINI, Maria José. A memória em Derrida: uma questão de arquivo e de sobre-vida. In: *Cadernos de estudos Culturais*. Campo Grande:Ed. UFMS, 2010. v.2 n.4, p.135).

extraordinaria y dominaba las altas matemáticas, la teoría cuántica; sabía al dedillo la Teoría de la Relatividad de Einstein. Era el único paraguayo de su época, me atrevo a afirmarlo, que manejaba esos temas altamente complejos e inalcanzables para un hombre común". Hace un alto, respira hondo, busca aire en sus pulmones y continúa diciendo: "Vivía atormentado por muchos problemas. Desde problemas familiares, económicos y políticos, fundamentalmente. Un militante de la vida, pero también de la política. Peleaba, como Flores y muchos otros, por la liberación del hombre. Quería una sociedad más justa. Le torturaba ver la explotación del hombre. Él mismo era un explotado, y sufría. Hérib Campos Cervera era un hombre atormentado, un agonista, no un hombre maldito. Yo no creo que fuese maldito, que estuviera signado por una "mala estrella", por un sino demoníaco o maléfico, como se dice por allí. Sin embargo, eligió la poesía. **Eligió ser, además, poeta. El más extraño e inmaterial de los oficios. Un oficio de ... soñadores.** (ABENTE, 2008, p. 151) (grifo nosso).

No livro de Julia Kristeva – *Sol negro: depressão e melancolia* –, aventa-se a característica singular que se confere a atuação da melancolia na seara literária. Aristóteles evocara a melancolia não como uma doença de filósofos, mas como sua própria natureza, o seu *ethos*. Em Cervera a natureza é melancólica, principalmente, por sua condição diaspórica; seu espaço biográfico está assinalado por cores opacas, ou metaforicamente falando, um sol negro, que produziu em sua poética um intenso olhar introspectivo, intimista. Encontrar em seus arquivos marcas dessa solidão escritural confere-nos, em certa medida, uma visão mais dilatada sobre o processo de produção literária. “Agora, cabe-nos ver os textos literários enquanto criações literárias dotadas de recursos e estratégias artísticas capazes de aliar a tristeza e dor a uma forma de comunicação dessa dor”. (KRISTEVA, 1989, p. 77).

Para Kristeva (1989), o que difere a melancolia da depressão é o estado produtor da primeira em relação à segunda. “Lembre-se a palavra deprimido é repetitiva e monótona. Na impossibilidade de encadear, a frase interrompe. Esgota-se, pára [...] o depressivo preso a sua dor, não encadeia mais e, por conseguinte, não age, nem fala” (KRISTEVA, 1989, p. 39-40). Talvez, resida aí a grande diferença na produção melancólica de Cervera. Ao aceitar sua condição de exilado, o poeta não se deixou abater pela inércia escritural depressiva. Os traços melancólicos que emergem de seus arquivos retratam uma memória histórica carregada intensamente pelas fraturas de uma ditadura militar. Primar somente por sua produção poética, lançando ao olvido a trajetória biográfica, seria converter sua obra em pleno despojo sentimental de caráter depressivo, apagando os registros vivenciais de uma melancolia produtiva.

As épocas que vêm o desmoronamento de ídolos religiosos e políticos, as épocas de crise são particularmente propícias ao humor negro. É verdade que um desempregado é menos suicida que uma mulher apaixonada e abandonada, mas, em tempos de crise, a melancolia se impõe, é expressa, faz sua arqueologia, produz suas representações e seu saber. (KRISTEVA, 1989, p15).

Segundo Kristeva, a melancolia é também um desejo/modo de ser ouvido e percebido, por mais sutil que ela possa ser é também um material discursivo fortemente carregado pelos elementos singulares que constituem o *bios* do enunciador. As amizades nessa esfera, sobretudo as literárias, constituem-se, em certa medida, um gênero e suporte diletto para impressões dessas subjetividades. O espectro de Cervera desnuda amizades que se instauram como mecanismos, espaços e encontros de uma sobrevida, uma amizade para além da amizade, de um espaço para conviver com a melancolia.

No manejo dos arquivos de Campos Cervera, notamos que as amizades fundadas e instituídas pelo poeta davam-se, em sua maioria, no plano não físico. Sobrevivia principalmente por meio de cartas. O campo afetivo da amizade era exercitado nas linhas epistolares, na solidão/melancolia peculiar do lócus enunciativo de Cervera. Para Diana Klinger, em seu livro *escrita de si, escrita do outro* a correspondência,

[...] embora seja um texto por definição destinado a outro, também permite o exercício pessoal. A carta que é enviada para ajudar ou aconselhar seu correspondente constitui para aquele que a escreve uma espécie de treino, desempenha o papel de um princípio de reação: conselhos dados aos outros são uma forma de preparar a si próprio para uma eventualidade semelhante. Mas a carta é alguma coisa a mais que um adestramento de si mesmo pela escrita: ela torna o escritor “presente” para aquele a quem a envia. Escrever é se “mostrar”, se expor. De maneira que a carta, que trabalha para a subjetivação do discurso, constitui ao mesmo tempo uma objetivação da alma. Ela é uma maneira de se oferecer ao olhar do outro: ao mesmo tempo opera por uma introspecção e uma abertura ao outro sobre si mesmo (KLINGER, 2007, p.28).

O exercício da escrita espalhou-se para além da produção literária. Preencher folhas brancas, transformando-as em versos já não mais satisfazia o rito melancólico do escritor. Ao seu turno, granjeou novas possibilidades de comunicar-se com o mundo, escrever um pouco a cada dia, para distintas pessoas, era como se encontrar nos velhos cafés de Assunção, com seus amigos diletos, colocando em marcha assuntos triviais. O poeta sabia que seu retorno jamais seria possível, ele foi aprendendo a viver sua pátria em outra pátria, aproximando-se e distanciando-se o quanto pode, a fim de que se fortalecesse, na vã tentativa de *cambiar* sua condição de diáspora.

Said (2003), em seu livro *Reflexões sobre o exílio*, considera o esforço hercúleo daqueles que estão sentenciados pelo exílio, para tanto lança-nos o exemplo das escrituras de um monge saxão. Segundo Said, Hugo de Saint Victor, um monge da Saxônia que viveu no século XII, escreveu estas linhas assustadoramente belas:

Portanto, é fonte de grande virtude para a mente exercitada aprender, pouco a pouco, primeiro a mudar em relação às coisas invisíveis e transitórias, de tal modo que depois ela possa deixá-las para trás completamente. O homem que acha doce seu torrão natal ainda é um iniciante fraco; aquele para quem todo solo é sua terra natal já é forte; mas perfeito é aquele para quem o mundo inteiro é uma terra estrangeira. A alma frágil fixou seu amor em um ponto do mundo; o homem forte estendeu seu amor para todos os lugares; o homem perfeito extinguiu isso. (SAID, 2003, p.58)

O exílio, guardadas as devidas ressalvas, nem sempre é representado pela dor do desterro. Conforme Said, ele pode ser benéfico e, até mesmo, produtivo. Uma das amizades literárias que marcou profundamente a estética cerveriana foi o encontro no Rio de la Plata, Uruguai, com o poeta espanhol Federico García Lorca. Desse encontro fortuito nasce - segundo o crítico Miguel Ángel Fernandes Argüello, dedicatórias ao poeta em seu único livro, *Cenizas Redimidas*. As temáticas e caminhos literários que emergem desse encontro nos interessam sobremaneira. A escolha de Campos Cervera em instituir essa amizade parece-nos ser motivada por afinidades biográficas e literárias. Os espectros de Cervera e Lorca foram condicionados ao silêncio imposto pelos mecanismos coercitivos do discurso, materializados pelo Estado.

Os arquivos/retalhos biográficos de García Lorca e Hérrib Cervera são supridos constantemente pelo desterro, pela interdição. Ao desfraldar o arquivo do poeta espanhol encontramos algumas narrativas que merecem a nossa atenção.

Fortemente perseguido por sua natureza homossexual, intimidado, Lorca retornou a Granada na Andaluzia, na esperança de encontrar refúgio. Ali, porém, teve sua prisão determinada por um deputado católico, sob o argumento (que se tornou célebre) de que ele seria mais perigoso com a caneta do que os outros com o revólver. Assim, em um dia de agosto de 1936, sem julgamento, o poeta foi executado com um tiro na nuca pelos nacionalistas, e seu corpo foi jogado em um ponto de Serra Nevada. Segundo algumas versões, ele teria sido fuzilado de costas em alusão a sua homossexualidade¹¹.

A amizade instituída no plano ficcional e escritural revela uma cumplicidade trágica. Cervera tem sua pena decepada pela ditadura, Lorca tem sua vitalidade, seu desejo de vida, extirpado pelo preconceito e por seu discurso ameaçador frente às instituições religiosas e políticas. Talvez, um único dia de contato físico, entre Cervera e Lorca, conferiu a esse primeiro um desejo de compartilhar seus arquivos, temores e, sobretudo, a sua admiração; o

¹¹ A biografia completa do poeta García Lorca está disponível no site da fundação que leva o seu nome. www.Garcia-lorca.org

que nos induz a lembrar dos escritos de Walter Benjamin, mais precisamente no capítulo a imagem de Proust, do livro *Magia e técnica – arte e política*.

Nem sempre proclamamos em voz alta o que temos de mais importante a dizer. E mesmo em voz baixa, não confiamos sempre à pessoa mais familiar, mais próxima e mais disposta a ouvir a confidência. Não somente as pessoas, mas também as épocas tem essa maneira inocente, ou antes, astuciosa e frívola, de comunicar seu segredo mais íntimo ao primeiro desconhecido [...] articular historicamente o passado não significa conhecê-lo como ele foi: significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo. (BENJAMIN, 1994, p.40).

A confiança instaurada em uma amizade criada, reinventada, parece, segundo Benjamin, um mecanismo espontâneo de compartilhar impressões e reminiscências. A melancolia que selou a amizade literária entre Lorca e Cervera tem suas marcas em um projeto estético e político do qual só o saberemos se adentrarmos ao campo do ficcional, do espaço biográfico.

A escritora argentina, Leonor Arfuch (2010), retoma a expressão espaço biográfico de Philippe Lejeune (1980) para adentrar na reflexão da constituição de uma esfera de interação particular, que se põe em marcha na dinâmica conversacional que caracteriza as entrevistas, as histórias de vida, os relatos autobiográficos e, em geral, qualquer dos métodos que fundamentam sua tarefa na recuperação do testemunho do outro. O espaço biográfico nos remete assim, a narração de vivências, de experiências do ser individual e social. O fato de que os relatos biográficos ocupem hoje uma posição predominante na investigação social desenha, acima de tudo, um regresso a obsessão pela memória, pela recuperação da experiência passada dos sujeitos. No entanto, não se devem reduzir as possibilidades dos métodos biográficos à recuperação do sujeito como voz, como ser individual, mas tem que pensar na sua dupla articulação entre o individual e o social. Isto é, o acesso à vivência dos indivíduos permite a reflexão em torno às especificidades do mundo social que estes se encontram.

Arfuch (2010) em seu livro *El espacio biográfico*, mais precisamente em seu terceiro capítulo – *la vida como narración*, - conta como a história ou a experiência de vida se inscreve em uma das grandes divisões do discurso, a narrativa contraposta à argumentativa. Segundo Arfuch, a narrativa torna possível a relação entre o tempo do mundo da vida, e do relato narrado e o da leitura ou da interpretação do mesmo. Traçar critérios de biografismos em Cervera seria tão somente reconstruir um espaço oficial e institucionalizado – entendê-lo em seu contraponto, onde a narrativa ficcionalizada é concebida, confere-nos entender o homem/sujeito Hérrib como fruto das suas mais vãs experiências.

Hérib Campos Cervera amó muchas cosas que son queridas hoy por nosotros: la poesía y la filosofía, los libros y las obras de arte, las lenguas y los pueblos, y, sin hacer diferencia entre todos ellos, el conjunto de la humanidad, para el logro de una más alta civilización. Y sólo una cosa odió de verdad sobre la tierra, como antagónica de la razón: el fanatismo. Siendo él mismo el menos fanático de todos los hombres, su espíritu acaso de suprema categoría, pero del saber más dilatado; un corazón no sugerente de bondades, pero de proba benevolencia, veía Hérib en toda forma de intolerancia de opiniones el pecado original de nuestro mundo. En su opinión, casi todos los conflictos entre hombres y entre pueblos podían ser resueltos sin violencia, mediante mutua tolerancia, porque todos caen dentro de los dominios de lo humano; casi toda conflagración podía resolverse por medio de árbitros, ni los incitadores y exaltados de una y otra parte no dieran tensión al arco de la guerra. (ROCHE, 2008, p. 170)

Estas experiências/vivências no tecido da crítica biográfica nos aproximam da poética borgiana, marcada pela cegueira e pela impossibilidade de ler e escrever à sua maneira. Ele revestiu-se de um exílio livresco; colocava os óculos sob a mesa e segurava o livro, como forma de manter o ritual da leitura, sabendo que jamais voltaria a executar semelhante tarefa. O espaço próximo – a pátria, a Argentina – assumiu o estatuto de um lugar da memória e do esquecimento, do tênue limite entre o visível e o invisível. Entregar-se a morte como sensação de que se está repetindo atos literários consiste na diluição gradativa das diferenças entre ficção e realidade. O gesto último de Borges vem simbolizar a sina de uma escrita que, ao se impor como marca da falta por estar eternamente exilada de si própria, instaura a dimensão da alteridade e de afastamento vivido no século de Borges.

Se as experiências, como afirma Ortega (2000), são de natureza imaterial, obedecendo a critérios metafísicos, o silêncio na obra de Cervera, sobretudo materializados na intervenção estatal, deve ser considerado como matéria investigativa dos arquivos e, por conseguinte, das memórias gritantes como as de Juan Hachero, e silenciosas como a de Cervera.

Em face dessa dimensão, o silêncio pode ser considerado tanto como parte da retórica da dominação (a da opressão) como de sua contrapartida, a retórica do oprimido, a da resistência. E em todo campo fértil para ser observado na relação entre índios e brancos, na fala sobre a reforma agrária, nos discursos sobre a mulher, só para mencionar alguns. O homem está “condenado” a significar com ou sem palavras, diante do mundo, há uma injunção à “interpretação”: tudo tem que fazer sentido (qualquer que ele seja). O homem está irremediavelmente constituído com o simbólico (ORLANDI, 2006, p. 25).

Ao dar início a abertura do arquivo (das cartas alforriadas), das experiências do poeta, cuja matéria biográfica foi, em certa medida, a única temática de sua arte, identificamos no processo de correspondência entre seus pares, amigos, intelectuais e familiares, a presença

nostálgica e impositiva do silêncio enquanto memória forçosamente construída pelo Estado. Ao acessarmos sua última correspondência, aquela que expõe seu desejo de mudança da nação paraguaia através da atuação do intelectual, Cervera revela-nos pelo o que lutou enquanto intelectual compromissado com as questões de ordem social.

Que nuestros artistas, nuestros escritores, nuestros luchadores de la causa de la libertad -le dice un día antes de su muerte-, jamás olviden que toda su batalla debe tener por brújula lo nacional. Nada podrá ser construido con sentido de perennidad si se olvidan las profundas raíces nacionales. El arte, la política, el quehacer cultural, deben beber los zumos mejores de la nacionalidad. El proceso tiene este itinerario de lo nacional a lo universal, no a la inversa. Que no haya arte inútil, que no haya belleza divorciada del pueblo. El pueblo, su servicio, su redención, su felicidad, su justicia, deben constituir los motivos de todo trabajo. Lo nacional, Humberto, nuestro país, nuestros hombres, nuestros campesinos y obreros, nuestras mujeres. Es a ellos, a su elevación, que los artistas deben dedicar todos sus esfuerzos¹².

Ao desarquivar as experiências do poeta, deparamo-nos com um quadro singular que nos impele a pensar na figura do intelectual, aquele que Said considera que sua importância está na relação entre sua produção e função social, cuja atuação deve ir ao encontro das minorias.

A nação em Cervera constitui-se um desejo perene de participação discursiva daqueles à margem do contexto político e social. Ao darmos vazão aos seus arquivos e, sobretudo as correspondências trocadas no período do exílio, teremos sempre recorrente a temática da nação. Entretanto, o que mais se destaca nessas impressões/arquivo são as notórias continuidades e descompasso entre o desejo de nação e a realidade da pauta social paraguaia. No aniversário de sua morte, Alicia Cervera, também poeta, responde a missiva de seu pai, relatando-lhe a situação de seu povo. Transcrevemo-la por completo, pois a carta-resposta de sua filha dialoga historicamente com o contexto em que Héríb Campos Cervera estava inserido, ou seja, as paragens paraguaias no campo político, ético e social, quase não *han cambiado*.

Padre, un día antes de tu muerte, ocurrida el 28 de agosto de 1953 en Buenos Aires, hace cuarenta y siete años, aún le decías a tu amigo Humberto Pérez Cáceres con tu último aliento: "Que no haya arte inútil, que no haya belleza divorciada del pueblo. El pueblo, su servicio, su redención, su felicidad, su justicia, deben constituir los motivos de todo trabajo...nuestro país, nuestros hombres, nuestros campesinos y obreros, nuestras mujeres..." Hablabas para los intelectuales, los artistas, ni siquiera te referías a los ideólogos, a los políticos, a los que hipotéticamente debían convertir tu enunciado solidario en realidad tangible. Pero a ellos ya no los tenía en cuenta. Por desgracia tengo malas noticias para ti, padre. Ninguna de reivindicaciones que

¹² Carta de Humberto Pérez Cáceres a Roque Gaona, fechada em Buenos Aires el 2 de setiembre de 1953. Na última edição dois livros *Cenizas Redimidas* e *Hombre secreto*, trazem em seu prólogo trechos dessa carta como forma de enfatizar a militância política e social de Héríb Cervera junto ao seu povo.

enumerabas a punto de partir, todavía se ha cumplido. Ninguno de los anhelos en tu garganta ha alcanzado a convertirse en realidad, a pesar de que han transcurrido casi cincuenta años. Han sido años deslizados como un suspiro, lisos, chatos, infructuosos, porque no trajeron nada para quienes todo lo necesitaban. Nada se ha hecho, nada se ha movido, nada ha cambiado para ellos. El Paraguay de tu desvelo sigue sumido en la miseria y la injusticia. Los atropellos se suceden sobre las mismas víctimas de toda la vida, y si cae algún empingorotado, sólo sucumbe librando su propia batalla en busca de poder para sí y no por los desheredados de siempre. No hay motivos para la alegría, padre. La herida de la pobreza y la injusticia sigue abierta y no es sólo nuestra, cruza América indiana e hispana de norte a sur como una Cordillera de los Andes sangrienta, es un degarro que abre en canal el continente lacerando a todas las tierras, a todos los pueblos... Y mientras, tus poemas siguen allí, hermosos, dolientes, altivos como una solitaria vigía que mira a un horizonte lejano pero irrenunciable. Y todavía tienen sentido, padre, porque cuando tú pedías aún no se ha otorgado. Hasta entonces tus palabras seguirán siendo útiles y bellas como una vieja y mellada cuchara que sale del noble bolsillo de un pobre honrado. Testimonio memorioso que señala la llaga de este tu pueblo que tanto quisiste. Tus hijos estamos orgullosos de ti, porque el tuyo no fue "arte inútil" sino voz clara, fuerte y profunda reclamando humanidad para el inmenso desamparo de tus hermanos. Gracias por haber sido tal como fuiste, padre.¹³

As relações estabelecidas via correspondências reforçam a necessidade de deslindar/descortinar, ler e reler o espaço biográfico com vistas a entender o lócus de enunciação do escritor, sobretudo, deixa-nos transparecer através das amizades literárias as mesmas preocupações em relação à pauta social paraguaia. Como já mencionado por Diana Klinger, o ato de escrita é uma via de mão dupla, escrevendo, escreve-se para si e, por conseguinte, para outro. Só escrevemos aquilo que nos pertence, que nos caracteriza. É nesses frívolos, mas importantes indícios que encontramos a figura do escritor – aquele de carne e osso, uma vez que “entende-se, por tanto, a concepção de biografia intelectual como resultado de experiências do escritor não só no âmbito familiar e pessoal, mas na condensação entre o privado e o público”. (SOUZA, 2010, p. 51).

É notório que o gênero carta, posto em destaque nas considerações da crítica biográfica reforça a necessidade de dar luz ao espaço biográfico, o **eu** e o **outro**, constituem-se material compósito na tessitura do texto literário. Segundo Tania Carvalhal (2003), quando pensamos no outro, não queremos designar apenas uma dimensão humana da alteridade, mas também a textual, posto que podemos também pensar no outro como tradução do texto: o texto alteridade. Ao desarquivar a correspondência entre Cervera e sua filha Alicia, as impressões que emergem é de uma memória que se pretende coletiva. Ao tratar das questões da pauta paraguaia e compartilharem de certa forma as mesmas preocupações, mesmo que em períodos históricos distintos, notamos a fundação/solidificação de uma amizade instituída sobre os pressupostos das afinidades literárias.

¹³ ÚLTIMA HORA (El Correo Semanal), 9-10 de setiembre de 2000 (Asunción, Paraguay).

A relação da amizade implica a escolha de seus precursores pelo escritor, à maneira da fórmula consagrada por Borges, o que acarreta a formação de um círculo imaginário de amigos reunidos por interesses comuns, de parceiros que se unem pela produção de um vínculo nascido da região fantasmática da literatura. O contato literário entre escritores distanciados no tempo, e participantes da mesma confraria, fornece subsídios para que sejam feitas aproximações entre os seus textos, estabelecendo-se feixes de relações que independem de suas factuais, mas que se explicam por semelhantes ou diferentes poéticas de vida e arte. (SOUZA, 2002, p.118)

No mesmo bojo de reflexão, para Ortega

A amizade representa uma relação com o outro que não tem a forma; nem de unanimidade consensual nem de violência direta. Trata-se de uma relação agonística, oposta a um antagonismo essencial, uma relação que é ao mesmo tempo incitação recíproca e luta, tratando-se não tanto de uma oposição frente a frente, quando de uma provocação permanente. (ORTEGA, 2000, p. 88-89)

As marcas do gênero epistolar aqui postas em questão compõem-nos a entender as relações de amizade como produto da ficção, da inventividade, fundada estrategicamente, inclusive para pensar o **eu** que segue carregado de impressões do **outro**. Tal assertiva pode ser lida em Derrida e, por extensão, em Ortega, quando designam/fundam o “o discurso do epitáfio”. Esse discurso apresenta uma possibilidade de amar o amigo além da morte ou da vida, Ortega considera: “a amizade seria a possibilidade de me citar exemplarmente – pois o amigo é uma imagem, uma cópia de mim, assinando de antemão a oração fúnebre”. (ORTEGA, 2000, p.64).

Nas correspondências entre pai e filha, o sonho alentado de uma nação justa, parece-nos que opera no plano ficcional. Cinquenta anos se passaram desde a morte do poeta, entretanto, perguntemo-nos, em cinco séculos de colonização o que de fato *ha cambiado*?

1.3 Viver é aprender a morrer: uma questão de *memória*

Você sabe, aprender a viver é sempre narcísico [...] a gente quer viver o máximo possível, salvar-se, preservar e cultivar todas essas coisas que infinitamente maiores e poderosas de que você, fazem, entretanto, parte desse pequeno “eu” que transbordam para todos os lados. Pedir-me para renunciar a tudo isso que me conformou, ao que tanto amei, ao que foi a minha lei, é me pedir para morrer. Nessa fidelidade, há uma espécie de instinto de conservação. (DERRIDA, 2005, Apud CORACINI, 2009, p. 128)

Nas palavras de Jacques Derrida concedidas na oportunidade de uma entrevista ao jornal francês *Le Monde*, percebe-se o conflito agonístico do filósofo frente ao processo degenerativo culminado pelo câncer no pâncreas. Em uma reflexão metafísica, Derrida discorre sobre a existência; sua reflexão tem como base instinto de conservação, uma tentativa sobre-humana de vencer a morte, imortalizando a vida em gestos simbólicos, cujo papel da escrita assegura o direito à vida, ou ao menos o direito a sua conservação - muito embora permaneça na condição de arquivo, viva e morta ao mesmo tempo, no limbo da sobrevida.

O pensamento paradoxo a priori, revela, entretanto, um pensamento importante sobre a questão do luto. Para o filósofo o luto constitui-se como um rito necessário, um mecanismo que pretende, em suas tramas, assegurar que o morto não volte, de que seu cadáver permaneça ali no seu esquife, sempre localizável, decompondo-se (DERRIDA, 1994, p.134). Que sua memória seja borrada e que reste ao final apenas como arquivo morto, fechado, acabado, esquecido, finalizado, em suma: sepultado.

Em uma toada fúnebre, o escritor não pretende permanecer na condição de arquivo, sendo lembrado por sua espectralidade e, tampouco, alçar o status de sobrevida, mas sim uma nova vida, com outros tons, paragens, encontros e despedidas. Na perspectiva derridiana,

a vida para além da vida, a vida mais que a vida, e o discurso que mantenho não é mortífero, ao contrário, é a afirmação de um vivente que prefere o viver e, portanto, sobreviver à morte, pois a sobrevida não é simplesmente o que resta, é a vida mais intensa possível. (DERRIDA, 2001, p.55)

A contradição evidente é que nem mesmo Derrida permaneceu enterrado em seu sepulcro. Ele vive para além da memória. Está na condição de espectro, de arquivo aberto, a tantos quanto quiserem interpretar, pensar e vivenciar suas reminiscências. Na mesma toada está o arquivo do poeta paraguaio Héríb Campos Cervera que ganha recentemente mais um estudo sistematizado de sua obra. É Importante ressaltar que o arquivo cerveriano tratado nessa dissertação apresenta-se como o primeiro trabalho de pós-graduação no Brasil a dedicar-se à vida e obra do poeta paraguaio. Dessa forma, reavivar o espectro de Campos Cervera é para nós uma responsabilidade e privilégio ímpares.

No bojo das discussões que ora permeamos, buscamos nos retalhos espectrais do poeta Héríb Campos Cervera, reunir as esparsas impressões de um arquivo fragmentado, violentado e esquecido nas gavetas pessoais em forma de carta. Apropriamo-nos de Cervera pelas lembranças espectrais, cujo teor fantasmagórico se faz presente aqui e acolá, sejam nas cartas

enviadas aos seus pares, seja nos poemas alentados pelo desejo de retorno. Em suma: Cervera nos chega na condição de espectro, de borrão, de *ceniza*, mas ainda assim em casa, pois a sua obra está como epitáfio, grafada em tinta perene no espaço ficcional da vida. Dessa forma, como afirma Jacques Derrida, “*todo arquivo se dá a ler e não é possível ler, interpretar, estabelecer seu objeto, isto é, uma herança dada, senão inscrevendo-se nele, isto é, abrindo-o e enriquecendo-o a mais não poder, para só então, aí ocupar um lugar de pleno direito*” (DERRIDA, 2001, p.80).

A escrita no plano do arquivo e da memória, da condição espectral, deixa marcas indeléveis nas tramas e enredos da arena social. O desejo de presentificar a existência consagrando o produto de uma vida nas linhas que encerram o *bios*, constitui-se uma diletta, intencional, ingênua, mas importante maneira de fundir o espaço privado com o público, amalgamando-se, chegando ao ponto de ficcionalizar o real e dar status de realidade ao que há sido uma mera ficção. Perguntemo-nos se, de fato, Theodor Adorno (2008), não representa no campo das reflexões filosóficas o mais oportuno pensamento sobre o processo da escrita enquanto identidade e rito de vivência. Para ele o único lar realmente disponível agora, embora frágil e vulnerável esteja na escrita.

Ao manipular os arquivos do poeta e, por conseguinte, entrar em contato com seu elixir da longa vida, sua escrita, nos inscrevemos nela, a fim de nos tornar aptos no espaço biográfico, na vida espectral de Cervera. A tentativa não é buscar tons e cores biográficas, mas entender a relação ficção e biografia, espectro e carne, poesia e teatro, vida e morte. Para Serge Doubrovsk não se lê uma vida, lê-se um texto.

Uma vez mais nenhuma autobiografia, nenhuma autoficção pode ser a fotografia, a reprodução de uma vida. Não é possível. A vida se vive no corpo; a outra é um texto [...] a autoficção é o meio de ensaiar, de retomar, de recriar, de remodelar um texto, numa escrita, experiências vividas de sua própria vida que não são de nenhuma maneira reprodução, uma fotografia... é literalmente e literariamente uma invenção. (SOUZA, 2009, p.56)

Para Souza (2010), em *Janelas indiscretas: ensaios de crítica biográfica*, não há espaço para o real na questão biográfica, os espectros reúnem-se como forma complementar de uma parte particular do espaço biográfico. Ao instaurar uma leitura pormenorizada desses arquivos espectrais vamos nos assenhoreando não do sujeito carnal, mas moldamos, a partir desse contato, um novo sujeito: aquele que é produto da escrita e, por conseguinte, de nossa interpretação; em linhas gerais um sujeito incompleto, retalhado e esparso em sua mais vã memória.

As impressões decorrentes das projeções e introjeções do sujeito na arena discursiva, no palco das relações sociais, da alteridade, no contato e cotejo com outros arquivos, em suma: da relação do eu com o outro, que é também revestido e atravessado pelo eu; imprime marcas indeléveis no tecido carnal do sujeito, e ao revesti-lo de traços que provêm do exterior, que vão inscrevendo-se em seu corpo, por vezes de modo explícito, até mesmo através de um corte, como pontua Coracini (2009), instiga-nos a pensar o corpo e o texto como arquivo revestido de memórias silenciosas e, por vezes, constrangedoras.

1.3.3 O espectro de Cervera: quando a morte se reveste de poesia

Hérib Campos Cervera, segundo o que nos consta em sua biografia, foi um homem que vivenciou raros momentos de felicidade em sua vida. Sua escritura melancólica, silenciosa e saudosista, revela, nas tramas da tessitura de seu texto, uma vida em tons pálidos. O seu único livro publicado em vida, *Cenizas Redimidas*, (Cinzas Redimidas) revela a natureza sombria que estava envolta ao dramaturgo. O sugestivo título da obra abre algumas possibilidades semióticas de compreensão e interpretação do sentido que Hérib Campos Cervera pensou quando da sua criação. Cinzas, o último estágio da queima de uma madeira. Após a brasa, a cinza revela a morte desgastante, pelo fogo, da madeira. Redimir, uma palavra cuja significação abrangente, poderia ser resumida pelo ato de arrependimento, libertação, expiação, tornar-se puro, ressarcir, compensar. As cinzas redimidas de Campos Cervera revelam um desejo de retorno à origem, uma pulsão de morte, um arquivo que, assim como a madeira desgastada pelo fogo, volta à condição de cinzas.

Hérib tenía marcada la desgracia en la frente. No era un desgraciado, en el mejor sentido de la palabra, sino que estaba “desgraciado” por la vida. A pesar de ser un tipo exitoso, pintón, querido, todo lo que tocaba se convertía –después- en hojas secas, muertas. Le duraba muy poco la felicidad. No era un “yetatore”, alguien que es mufa y quema a los que están a su alrededor. Se quemaba él solo. Solito su alma iba a la hoguera. Daba la sensación que estaba poseído por un poder demoníaco que hacía que las cosas bellas le duraban muy poco. Yo creo que algo del demonio –para aquellos que cren en el más allá y en los genios del mal – lo trataba. Una fuerza extraña, llámase genes, marca de nacimiento, herencia de los padres, lo aprisionaba. (BASTOS, 2008, p.97).

Complementando a visão de Augusto Roas Bastos, amigo de Héríb, temos a perspectiva de Hugo Rodríguez Alcalá, sobre a produção melancólica e trágica do poeta que ficou conhecido pelo elevado grau de “maldição”.

En la obra de Campos Cervera hay una ausencia de alegría. No hay siquiera un entusiasmo fugaz por las cosas o los seres bellos y luminosos. Es un paisaje gris, sombrío y desolado el de esta poesía llena de angustia y desamparo, sin árboles verdes, sin cielo claro y sin pájaros jocundos. Se insiste en esta poesía sobre los elementos a que se reducen los seres y las cosas, tras la destrucción y la muerte: **la cal, la sal, la ceniza**. Todos los poemas cerverianos parecen concebidos en momentos lúgubre melancolía, de fatal desolación. Hay en ellos algo radicalmente macabro y luctuoso, un dolor, una angustia metafísica irremediable. Y es que el poeta ya anticipa en sus huesos, ya siente en ellos la sequedad de cal pulverizada; en su carne ya presiente la aridez de la ceniza y en su espíritu lleva, a toda hora, la sombra de la muerte. La sal, palabra simbólica que suena en casi todos sus poemas, alude al dolor humano inevitable, al llanto con que fue amasado nuestro barro. Los pájaros mismos, cuando cruzan por sobre el páramo reseco de la poesía cerveriana, no cantan nunca: están mudo, o lloran, o rezan, o realizan un rito fúnebre. (ALCALÁ, 1953, p.65).

O poeta Elvio Romero um dos que conviveu intimamente com Cervera nos dá uma visão pormenorizada do ar melancólico que o acompanhou até sua morte. “Campos Cervera se abstraía mucho. Estaba a veces largo rato sin hablar, ausente de la habitación, con la mirada vaga, con la boca apretada y las cejas levantadas. Yo, en aquellos momentos, nunca le interrumpía” (ROMERO, 2000, p.54). A sua introspecção era recorrente, ela se dava em grande medida em razão da ausência de sua pátria, da vida financeira sempre oscilante. Entretanto, segundo Josefina Plá, Cervera possuía um ar de tragédia, de maldição que lhe era inerente, estava intimamente ligado ao *bios* do poeta.

El poeta es, por un segundo eterno, cada cosa que nombra, y por serlo, también muere diez veces en el relámpago de una metáfora. Y así a través de esas encarnaciones sucesivas y transitorias, elabora su Pasión continua. Sufre pena y escarnio, no ya porque no es reconocido, sino porque él mismo no se reconoce en aquello por cuyas vidas ha cargado otras tantas muertes. (PLÁ, 2008, p.136)

Nessa toada funebre, Campos Cervera encaminhou-se para seus últimos dias. Como que antevendo a sua morte. Cheia de mistérios ela nos chega de maneira poética. O escritor argentino Ernesto Sabato, amigo íntimo de Cervera, revela-nos a capacidade inventiva de poesia vivida na carne pelo poeta *maldito* até mesmo quando da sua morte.

Tal vez... Hérib Campos Cervera eligió un camino difícil y lleno de espinas, ciego de su ideario y tenaz hasta las últimas consecuencias. Firme, de una sola palabra, brillante y solidario. Eligió ser lo que fue: un poeta. La poesía fue su motivo conductor. Y se dio el lujo de morir, como verdadero poeta..., rodeado de un aura de misterio y romanticismo. (SABATO, 2008, p.172)

A causa da morte de Campos Cervera ainda é um mistério. Talvez o responsável por essa partida tão lírica, seja o poeta suíço Rainer Maria Rilke. Cervera era seu leitor contumaz, dedicava várias horas do seu dia no Café Berna para a leitura dos versos Rilkeanos. A amizade literária edificada entre ambos a partir das leituras, sobretudo, da obra *Cartas para um poeta*, aproximou-os no leito de Morte. Rilke faleceu de leucemia. A doença que o levou à morte foi contraída em razão do envenenamento causado por um espinho de rosa, que o feriu enquanto cuidava do jardim do castelo Muzot, na Suíça, onde viveu retirado nos últimos anos de sua vida.

Hérib Campos Cervera, segundo relatos, estava no Café Berna, Buenos Aires, quando começou a acariciar um gato de rua, distraído, entre pensamentos e leituras, foi ferido mordido ou arranhado pelo animal. Desse estranho contato com o felino lhe acometeu a raiva. Em poucos dias o poeta morreria no leito de um hospital, morte presenciada pela esposa de Xul Solar, Litar Xul Solar.

Una muerte absurda, es un modo de decir, ya que hasta el día de hoy no quedó totalmente claro -para mí al menos- de que dolencia y por qué murió. Sus amigos más llegados, entre ellos Roa, dijo que murió de rabia. Otros, como Elvio o el Dr. Abente -que según decires, lo asistió hasta el último momento -, dice que fue a causa de una septicemia. La famosa historia de la mordida o del arañazo de un gato rabioso. La cuestión es que -afirman- de la mordida, producida en la mano cuando acarició a un gato callejero, y dos o tres días después murió. Ni Roa Bastos ni Elvio Romero ni Flores, sus más íntimos, dieron una versión parecida. Todos y cada un de ellos dan versiones distintas. Me parece que es preciso que alguien aclare de verdad y definitivamente cómo pasaron las cosas. Hubo un momento, me decía Roa, que se echó a rodar que Hérib había muerto de amor. Conociendo su temperamento no creo que fuera esa la causa. También se dijo que murió de tristeza por problemas amorosos. (SABATO, 2008, p.223)

As estranhas possibilidades de morte de Cervera, no contexto de desarquivamento da memória, forçam-nos a reconhecer que, em grande medida, o acesso a ela é irrestrito, limitado e nem sempre verídico. Do perfil biográfico do poeta essa, talvez, seja uma das poucas lacunas que permanecerá aberta como uma incógnita. Dessa incerteza de dados precisos, até mesmo daqueles que viveram com Cervera, nasce de maneira silenciosa a ficção do arquivo

privado para o público. Nesse sentido, a memória enquanto mal de arquivo se converte em produto de ficção, de retalhos transcritos em caráter coletivo.

É importante compreender que, para Derrida, nem a memória individual é inocente, neutra, uma retomada da origem intacta, pura, do acontecimento em sua objetividade, ainda que esse acontecimento tenha sido vivido, presenciado, testemunhado... A memória será sempre interpretação, invenção, ficção, que se constitui *a posteriori* do acontecimento, num momento em que os outros já se cruzam e fizeram história. Por essa razão, a memória será sempre incompleta, sempre faltosa, de certa maneira sempre verdadeira e, ao mesmo tempo, mentirosa. (CORACINI, 2009, p. 130)

Dos arquivos que conseguimos acessar, talvez a carta¹⁴ de Lita Xul Solar, represente a memória mais detalhada dos últimos momentos do poeta. Importante destacar que o arquivo que abaixo reproduzimos está assentado no gênero carta, convergindo para que o tônus preponderante desse capítulo seja de fato as missivas. Esse arquivo chegou-nos através dos contatos mantidos em Buenos Aires com o jornalista e crítico literário Armando Almada Roche, que pesquisou por algum tempo a obra de Cervera. Desse modo, desarquivamos a morte de Campos Cervera, reproduzindo, transcrevendo e traduzindo seus últimos minutos de vida.

A morte de Hérib continuará como um halo de mistério. A sua poeticidade reside justamente no fato de que seu espectro alçado a condição de sobrevida, vive uma vida mais ampla e possível, pois ela (a sua vida) continua sendo ficcionalizada a todo instante. Assim como Rilke, Campos Cervera adentra aos mistérios insondáveis que acompanha a poesia e os poetas de modo especial. Encerramos a primeira jornada com as considerações de dramaturga Josefina Plá:

Destino es algo hacia lo cual el hombre se encamina simplemente, viviendo: sin saberlo. Pero es destino también lo que ese hombre va haciendo mientras vive. Al final, ambos trayectos hacen vértice. Así pudo decir Camus, en entrañable humanista: “solo la muerte convierte la vida en destino” (PLÁ, 2008, p.128)

¹⁴ Ocorreu-nos, em dado momento, anexar a carta/arquivo ao final da dissertação. Contudo, ao tratarmos do arquivo e memória, da relação necessária que se deve manter com o arquivo (DERRIDA, 2001) a fim de se apropriar, ou nas palavras de Derrida tornar-se digno dele, resolvemos deixá-lo no corpo do texto. Dessa forma, tornar-se-ia incoerente arquivar a carta na condição de anexo. Defendemos anteriormente, que os arquivos cerverianos encontram-se nas mãos de amigos, familiares, gavetas, em suma, restrito a um público seletivo, privado. Nesse sentido, dada à relevância do arquivo, assim como seu caráter inédito, torna-se o momento de trazer o arquivo privado ao domínio público.

Héríb Campos Cervera, segundo Bastos (2008), viveu sua morte em vida, cada verso enlutado significava uma partida cotidiana, por essa razão o poeta revestiu-se de uma melancolia sem precedentes, transformando sua obra um epitáfio, cuja saudade do Paraguai conviveu até o último momento "convertiendo la soledad en ceniza" (PLA, 2008, p.138)

1.4 A morte de Héríb Campos Cervera: uma carta/um arquivo

Buenos Aires 29-IX-1980

A fines de la semana anterior me llamó por teléfono Norma, la señora de Liber Friedman, amigos del alma, desde el primer día que nos conocimos y un los unidos y con toda su familia seguimos en la misma línea de siempre; y gracias que estaba en ese momento en casa de Liber, se acercó al teléfono para decirme que tenía que pedirme un favor... (era el testimonio que debí a continuación) Yo, por destino, fui la única persona que estaba presente en el momento del deceso de Humberto Campos Cervera, poeta Paraguayo, (que como todos mi marido y yo, en un verano, en bordo era, hace más de veinte años y por una casualidad, pues, visitábamos el acuario que era ya bastante importante, y el empleado que conversaba con Xul, le dijo que él, se parecía al señor Campos Cervera; Xul se alegró de tener la ocasión de volverlo a ver y tomó los datos para llamarlo, pero cuando esto sucedió, en vez de ser él, la persona que llamamos era el hijo de Campos Cervera (que Xul había tratado mucho en París), así que quizás por

este hecho no se podían separar, pues Xul
 conocía muchas cosas que Humberto no conocía
 de su propio padre) ahora ^{en} la familia Fridman
 conocían a Campos Berbera desde muchos años,
 y además eran amiguísimos de verdad.
 Testimonio de este evento que se desarrolló así:
 Breve que fue al final de agosto, 28 de 19...
 me llamó Florita por teléfono y me dijo que
 Horib estaba internado en el Hospital Ferro-
 viario bastante mal, y como mi marido no
 estaba en Bs. Aires, sino en Tigre, opté por ir en-
 seguida a verlo; cuando llegué a la cama donde
 se encontraba acostado, estaba la enfermera dan-
 dole de comer un plato de sopa; como me
 sorprendiera su estado, pues tragaba con gran
 dificultad y con los ojos cerrados, le pregunté a
 la enfermera si el médico le había dicho que
 le diera de comer en esas condiciones, y me di-
 jo que sí, que esa era la orden que ella te-
 nía; entonces pregunté donde estaba el médico
 para ir a hablar con él, pero en ese momento
 Horib abrió los ojos, me reconoció y me dijo
 con voz muy débil "Lita querida! y Xulito!"
 y cuando los ojos de nuevo se cerraron; co-
 rrí a buscar al médico, que me acompañó
 a verlo comprobando que no tenía pulso, y
 de esa manera y sin que reaccionara,

perdió su preciosa vida
 En el interim, antes de que yo llegara su señora ya
 había ido a su casa a buscar algo, de modo que la
 única persona que estuvo en sus últimos instantes
 con él, fui yo, con los tantos amigos que tenía, y además
 solo estuvieron presentes: la enfermera y el médico, el
 cual me dijo, que él no creía que estaba grave mi-
 nutos antes, y yo en ese momento lo creí, pues la señora
 había ido a su casa antes de que yo llegara a verlo.
 Después me quedé por pedido de los amigos que iban lle-
 gando y sus compañeros de tareas, para que comenzara a la
 señora (y por fin lo conseguí) que permitiera que lo velaran en
 la casa del Periodista como le correspondía por sus tareas y
 por su rango, pues él le quería a todo trance, en su ca-
 sa, donde un buen argumento para convencerla me el po-
 co espacio de su departamento y las molestias naturales
 para sus tres cristinas pequeñas.
 Desde ya confieso que todos sus amigos sintieron en el
 alma su ida de este mundo, cuando era todavía muy
 joven y lleno de condiciones para avanzar en la vi-
 da, cumpliendo su obra para la cual estaba tan
 bien dotado. Espero que Dios lo haya recibido con
 los brazos abiertos, como ser de gran valor que era,
 y que avance en el infinito, como merece.

Lita Xul Solar

Buenos Aires 25-IX-1980
 (día de San Miguel Arcángel)

1.4.1 Transcripción do arquivo/carta de Lita Xul Solar

A fines de la semana anterior me llamó por teléfono Mirna, la señora de Liber Fridman, amigos del alma, desde el primer día que nos conocimos y con los cuales y toda su familia seguimos en la misma línea siempre; Ygnacia, que estaba en ese momento en casa de Liber, se acercó al teléfono para decirme que tenía que pedirme un favor... (era el testimonio que describo a continuación). Yo, por destino, fui la única persona que estaba presente en el momento del deceso de Heriberto Campos Cervera, poeta paraguayo, (que conocimos mi marido y yo, en verano, en Córdoba, hace más de veinte años y por una casualidad, pues, visitábamos el acuario que era bastante importante, y el empleado que conversaba con Xul, le dijo que él, se parecía al señor Campos Cervera; Xul se alegró de tener la ocasión de volverlo a ver y tomó los datos para hallarlo, pero cuando esto sucedía, en vez de ser él, la persona que hallamos era el hijo de Campos Cervera (que Xul había tratado mucho en París), así que quizás por este hecho no se podían separar, pues Xul conocía muchas cosas que Heriberto no conocía de su propio padre) ahora, en la familia Fridman conocían a Campos Cervera desde muchos años, y además eran amiguísimos de verdad.

Testimonio de este evento que se desarrolló así: Creo que fue al final de agosto, 28 de 19..., me llamó por teléfono Florcita y me dijo que Héríb estaba internado en el Hospital Ferroviario bastante mal, y como mi marido no estaba en Buenos Aires, sino en Tigre, opté por ir enseguida a verlo; cuando llego a la cama donde se encontraba alojado, estaba la enfermera dándole de comer un plato de sopa; como me sorprendía su estado, pues tragaba con gran dificultad y con los ojos cerrados, le pregunté a la enfermera si el médico le había dicho que le diera de comer en esas condiciones, y me dijo que sí, que esa era la orden que ella tenía; entonces pregunté dónde estaba el médico para ir a hablar con él, pero en ese momento Héríb abrió los ojos, me conoció y me dijo, con voz muy débil: “¡Lita, querida! ¿Y Xulcito?”, y cerrando los ojos de nuevo se desvaneció; corrí a buscar al médico, que me acompañó a verlo comprobando que no tenía pulso, y que de esa manera y sin que reaccionara perdió su preciosa vida.

En el ínterin, antes de que yo llegara, su señora había ido a su casa buscar algo, de modo que la única persona que estuvo en sus últimos instantes con él fui yo, ¡con los tantos amigos que tenía! Y además solo estuvieron presentes: la enfermera y el médico, el cual me dijo, que él no creía que estaba grave minutos antes, y yo en ese momento lo creí, pues la señora había ido a su casa antes que yo llegara a verlo. Después me quedé por pedido de los

amigos que iban llegando y sus compañeros de tareas, para que convenciera a la señora (y por fin lo conseguí) que permitiera que lo velaran en la casa del Periodista, como le correspondía por sus tareas y su rango, pues ella quería a todo trance, en su casa, donde un buen argumento para convencerla era el poco espacio de su departamento y las molestias naturales de sus tres criaturas pequeñas.

Desde ya confieso que todos sus amigos sentimos en el alma su ida de este mundo, cuando era todavía muy joven y lleno de condiciones para avanzar en la vida, completando su obra para la cual estaba tan bien dotado. Espero que Dios lo haya recibido con los brazos abiertos, como ser de gran valor que era, y que avance en el infinito, como se merece.

Lita Xul Solar

Buenos Aires 29-IX-1980. (Día de San Miguel Arcángel)

1.4.2 Tradução do arquivo/carta de Lita Xul Solar

No final de semana passada chamou-me pelo telefone Mirna, a esposa de Líber Fridman, amigos da alma, desde o primeiro dia que nos conhecemos e com os quais e toda sua família, seguimos na mesma confiança sempre; Ygnacia, que estava nesse momento na casa de Líber, aproximou-se do telefone para me dizer que tinha que me pedir um favor...(era o testemunho que descrevo a continuação). Eu, por destino, fui a única pessoa que estava presente no momento do decesso de Heriberto Campos Cervera, poeta paraguaio, (que conhecemos meu marido e eu, no verão, em Córdoba, faz mais de vinte anos e por uma casualidade, pois, visitávamos o aquário que era bastante importante, e o empregado que conversava com Xul, lhe disse que ele se parecia ao senhor Campos Cervera; Xul se alegrou de ter a ocasião de voltar a vê-lo e anotou todos os dados para encontrá-lo, mas quando isto ocorria, em vez de ser ele, a pessoa que encontramos era o filho de Campos Cervera (que Xul manteve íntimo contato em Paris), assim quem sabe por este fato não podiam separar-se, pois Xul conhecia muitas coisas que Heriberto não conhecia do seu próprio pai, agora, na família Fridman conheciam Campos Cervera desde muitos anos, e além disso eram amiguíssimos de verdade.

Testemunho deste evento se desenvolveu assim: acredito que foi no final de agosto, 28 de 19..., chamou-me por telefone Florcita e me disse que Héríb estava internado no Hospital Ferroviário bastante mal, e como meu marido não estava em Buenos Aires, mas no Tigre, optei por ir em seguida vê-lo; quando chego à cama onde se encontrava alojado, estava a enfermeira dando-lhe de comer um prato de sopa; como me surpreendia seu estado, pois engolia com dificuldade e com os olhos fechados, perguntei a enfermeira se o médico lhe havia dito que lhe desse de comer nessas condições, e me disse que sim, que essa era a ordem que ela tinha, então perguntei onde estava o médico para ir falar com ele, mas nesse momento Héríb abriu os olhos, me conheceu e me disse, com uma voz muito fraca: “Lita, querida! E Xulzinho?”, e fechando os olhos novamente se desvaneceu. Corri para buscar o médico, que me acompanhou a vê-lo comprovando que não tinha pulso, e que dessa maneira e sem que reagisse perdeu sua preciosa vida.

No ínterim, antes que eu chegasse, sua esposa foi a sua casa buscar alguma coisa, de modo que a única pessoa que esteve em seus últimos instantes com ele fui eu, com tantos amigos que tinha! E, além disso, só estiveram presentes: a enfermeira e o médico, o qual me disse, que ele acreditava que estava grave minutos antes, e eu nesse momento acreditei, pois a esposa foi a sua casa antes que eu chegasse a vê-lo. Depois eu fiquei por pedido de amigos que iam chegando e seus amigos de trabalho, para que convencesse à senhora (e por fim consegui) que permitisse que velasse na Casa do Jornalista, como correspondia por sua função e profissão, pois ela queria tudo a seu modo, em sua casa, onde um bom argumento para convencê-la era o pouco espaço do seu apartamento e as enfermidades de seus três filinhos.

Desde já confesso que todos seus amigos sentimos na alma sua ida deste mundo, quando era ainda muito jovem e cheio de condições para avançar na vida, completando sua obra para a qual estava tão bem preparado. Espero que Deus o tenha recebido com os braços abertos, como ser de grande valor que era, e que avance no infinito, como merece.

Lita Xul Solar

Buenos Aires 29-IX-1980. (Dia de São Miguel Arcanjo)

SEGUNDA JORNADA

2. Por uma estética da melancolia

Nesse capítulo/jornada apresentaremos os conceitos de luto e melancolia, logo após efetivaremos as análises da peça teatral *Juan Hachero* e de poesias vinculadas aos momentos de perda vividos por Hérib Campos Cervera. Informamos que nos anexos encontram-se a fotocópia da peça e os poemas na íntegra. Sugerimos inicialmente essas leituras a fim de complementar o sentido das análises realizadas, evitando possíveis lacunas de sentido.

2.1 Melancolia: percurso histórico

A melancolia, segundo Scliar (2003), é a expressão mais antiga que se vincula à patologia de humores tristes. No entanto, ela não se circunscreveu ao domínio do campo psiquiátrico, psicanalítico ou filosófico. A expressão e suas diferentes formas de emprego estão relacionadas à história. Sua origem remonta à Grécia antiga, período em que a arte, tragédia e filosofia se encontravam nas obras de arte, nos textos literários, nos textos de Aristóteles, bem como nos textos de Hipócrates, comumente chamado de pai da medicina. Na mesma medida, os textos bíblicos também contemplam essa temática, trazendo à baila quadros de melancolia entre a razão humana e a vontade divina. Para Ginzburg (2001), a melancolia resistiu aos tempos, percorreu os séculos, habitou os velhos mosteiros, vagou errante pelas terras medievais, presenciou o nascimento das grandes cidades, sucedeu à terrível peste negra, adentrou o renascimento, foi musa do romantismo e resistiu forte até meados do século XIX, período em que foi substituída pela depressão.

Segundo Scliar (2003), o primeiro registro da melancolia, enquanto estado psicológico, pode ser encontrado na Bíblia, no Antigo Testamento, mais especificamente no livro I Samuel, na figura do primeiro rei de Israel, o rei Saul. Para Scliar (2003, p.64) “melancólico é o adjetivo que mais comumente se aplica a ele (não, porém no texto bíblico: o termo só surgiria séculos depois)”. A afirmação da presença de um estado melancólico em Saul é enfatizada pelo autor ao considerar os episódios que marcaram a vida do rei: Samuel, Juiz de Israel, contra a sua vontade, já que preferia passar o cargo de juiz aos seus filhos, proclama Saul rei de Israel, atendendo às exigências do povo israelita, que não aceitava ser

conduzido pelos filhos de Samuel por causa de seus maus comportamentos, preferindo ser governados por um rei como as demais nações o eram.

O rei Saúl, após desobedecer a algumas determinações de Samuel, é acometido por um “mau espírito”, que depois seria conhecido como a “melancolia do rei”. Seu estado de ânimo fica abalado e a culpa pela transgressão às ordens de Samuel o castiga. Saul acaba se suicidando. Segundo Scliar (2003, p.66) “transgressor, Saul atrai para si o anátema. Daí seu sofrimento psíquico. A transgressão causa culpa, e esta torna o rei vulnerável ao ‘mau espírito’; à melancolia, contra a qual Sal reage com agressividade”. O motivo da melancolia em Saul estaria, em tese, vinculado à ira divina.

Kristeva (1989) aponta que a melancolia também pode ser encontrada na *Ilíada* de Homero, na caracterização e descrição do sofrimento no herói Belerofonte (canto IC, versos 200-2003). A personagem tenta ascender ao Olimpo, dessa forma desperta a cólera dos deuses, que no ímpeto de justiça pela gravidade cometida, condena Belerofonte a vagar na solidão e no desespero. Na visão de Pessotti (1994, p.17) a melancolia da personagem de Homero seria a primeira forma clássica de loucura; caracterizando o primeiro modelo teórico de loucura.

No século V A.C., a melancolia enquanto termo e patologia passa a ser caracterizada nos estudos de Hipócrates (460-377 a.C.), considerado o pai da medicina, representa “um estado de tristeza e medo de longa duração” (GINZBURG, 2001, p.37). É da teoria da bÍlis negra que se cunha o termo melancolia. Este é derivado do grego *melas* (negro) e *kholé* (bile), que corresponde à transliteração latina *melaina-kole* (KRISTEVA, 1989). Importante destacar que, até a época de Hipócrates, os estados de melancolia eram chamados de delÍrio triste, lipemania e equivalentes.

Hipócrates estabelece nesse período a teoria dos humores que busca explicar a melancolia. Os temperamentos dos homens dependiam do equilíbrio de quatro humores básicos presentes no corpo. O acúmulo de algum dos elementos dos humores resultava no predomÍnio de determinado temperamento. Para cada humor correspondia um elemento do universo, uma estação do ano e suas respectivas qualidades. Segundo Scliar (2003, p.70) “a melancolia, sintetizou o ‘pai da medicina’, é a perda do amor pela vida, uma situação na qual a pessoa aspira á morte como se fosse uma benção”.

Na teoria dos humores o sangue correspondia à primavera e o ar, sua qualidade era quente e úmido, dava origem ao temperamento sanguíneo. A linfa, análoga ao inverno e à água, era úmida e fria e originava o temperamento fleumático. A bÍlis amarela, como verão e

fogo, era quente e seca, e resultava no colérico. Por fim, a bÍlis negra representava o outono, e como a terra, era fria e seca, tornando-a hostil à vida e podendo ocasionar a melancolia, uma doença resultante do acúmulo da bÍlis negra no baço. No entanto, é de Aristóteles o tratado que dominará a Antiguidade, e cuja penetração se estende por mais de dois milênios. Aristóteles, no problema 30, transformaria a ideia de melancolia em estado exclusivamente mórbido e estabeleceria a primeira relação com o fenômeno do gênio, ou genialidade. Aristóteles faz a seguinte indagação:

Por que razão todos os que foram homens de exceção, no que concerne à filosofia, à ciência do Estado, à poesia ou às artes, são manifestadamente melancólicos, e alguns a ponto de serem tomados por males dos quais a bile negra é a origem, como contam, entre os relatos relativos aos heróis, os que são consagrados a Hércules? (ARISTÓTELES, 1998, p.81)

O filósofo inicia seu tratado com esta interrogação, sendo que todo o seu desenvolvimento será uma tentativa de respondê-la, ao traçar uma interessante relação entre genialidade e a loucura. A melancolia é definida por Aristóteles como condição de genialidade, responsável por capacidades distintivas; neste tratado muitos heróis míticos e filosóficos são considerados melancólicos: Hércules, Lisandro, Ájax, Belerofonte, Empédocles, Platão e Sócrates. Criação e melancolia são associadas: o homem triste é também um homem profundo. Os melancólicos são homens excepcionais por natureza e não por doença, concepção que difere de Hipócrates. Nas palavras de Aristóteles (1998, p.105), “todos os melancólicos são, portanto seres de exceção, e isso não por doença, mas por natureza”.

Diversas áreas do conhecimento humano envidaram esforços para compreender a melancolia enquanto característica inerente ao ser humano. Entretanto, somente em 1915 com os estudos de Sigmund Freud que se deu um passo significativo para a compreensão do tema enquanto patologia no âmbito da psicanálise e da psiquiatria. Dessa forma, aqui, nos interessa particularmente a teoria freudiana sobre o luto e a melancolia, relação que o teórico estabelece para explicar as origens da melancolia. Segundo Kristeva (1989), a melancolia despertava a atenção de Freud porque ele mesmo estava sendo vítima desse mal. Ele escrevia a seu amigo Fliess, queixando-se de estar deprimido, desanimado e abatido. De fato ele enfrentava um período crítico, pois, após o rompimento com Breuer, viu-se sozinho com suas ideias e teorias, ainda embrionárias e extremamente revolucionárias.

2.1.1 Luto e melancolia: uma relação freudiana

A relação estabelecida pelo autor entre os conceitos que compõem o título desta obra se dá pelas semelhanças do quadro geral destes dois estados, assim como pelas “circunstâncias da vida que as desencadeiam”. Para Freud, “o luto é, em geral, a reação à perda de uma pessoa amada, ou à perda de abstrações colocadas em seu lugar, tais como pátria, liberdade, um ideal etc”. (FREUD, 2006, p.97). Perda torna-se uma palavra-chave para compreender a natureza do luto, de modo que o objeto perdido tem uma importância secundária, todavia, não menos importante para o enlutado. Este último apresenta “desvios de comportamento normal” (Ibid., p. 97), no entanto, após um determinado tempo, o luto será superado. Nesse sentido, torna-se relevante destacar que o *processo de luto* instituído por Freud diz respeito ao tempo necessário que o indivíduo deve submeter-se até conseguir desvincular-se do objeto de desejo, desempregando a força libidinal do objeto perdido. Desta maneira, o luto, diferente da melancolia, não pode ser considerado uma patologia, mas sim uma condição inerente ao ser humano.

Na perspectiva freudiana a melancolia é concebida como uma patologia, “caracteriza-se psiquicamente por um estado de ânimo profundamente doloroso, por uma suspensão do interesse pelo mundo externo, pela perda da capacidade de amar, pela inibição geral das capacidades de realizar tarefas e pela depreciação do sentimento-de-Si”. (Ibid., p. 103-104). O quadro geral das características da melancolia aproxima-se muito do luto, entretanto, na primeira destacam-se a autocrítica e a autopunição, não percebidas de maneira tão expressiva no luto. Dessa forma, o luto profundo e a melancolia têm em comum a dor, todavia, devemos ressaltar que, se para o enlutado a dor passa, ao contrário do luto, na melancolia a dor torna-se crônica.

A melancolia manifesta-se não só na perda do objeto de desejo. Freud estabelece como exemplo a perda caracterizada em “uma noiva abandona”. Há casos no qual sabemos que algo foi perdido, entretanto, dirá Freud, não conseguimos nem saber o que foi perdido, de modo que o doente também não sabe. “Esse desconhecimento ocorre até mesmo quando a perda desencadeadora da melancolia é conhecida, pois, se o doente sabe ‘quem’ ele perdeu, não sabe dizer ‘o que’ se perdeu com o desaparecimento desse objeto amado”. (Ibid p. 105). Freud ressalta que a perda de um objeto que escapa à consciência é uma característica central

do desencadeamento da melancolia, ao passo que, no luto, temos clareza do que fora perdido. Se no luto o mundo torna-se vazio e insignificante, na melancolia o próprio Eu torna-se insignificante.

Entre o luto e a melancolia ocorreu-nos pensar sobre a hipótese apontada por Freud no que se refere ao luto. O mecanismo de desinvestimento libidinal em relação a um objeto constituiria para o autor o *processo de luto*. Na sua visão, o trabalho de luto se realiza de forma que toda libido é retirada das ligações com objeto amado, a realidade mostra que esse objeto não existe mais. Porém as pessoas nunca abandonam de boa vontade uma posição libidinal, nem mesmo na realidade quando encontra um substituto. Existe um período considerado necessário para a pessoa enlutada passar pela experiência da perda. Esse período não pode ser artificialmente prolongado ou reduzido, uma vez que o luto demanda tempo e energia para ser elaborado. Para Freud uma das formas da pessoa liberar-se do luto é tendo a prova da realidade.

A prova da realidade consistiria em perceber que o objeto extinguiu-se, seja na forma do sepultamento ou na ausência constante. Nesse sentido, na melancolia não há um processo de desinvestimento libidinal do objeto, posto que nem sempre esteja claro qual objeto perdido ou o que se perdeu no objeto. Portanto, na melancolia, mesmo com todas as características do luto, não há espaço para o processo de “desinvestimento/desapego” do objeto amado.

Consideramos que Héríb Campos Cervera não realizou o trabalho de luto como propõe Freud, tal assertiva está relacionada às seguintes hipóteses, a saber: a) a perda dos pais em plena infância; b) a morte de amigos durante as ditaduras; c) os dois exílios. Ao perder os pais Cervera, pela tenra idade, não conseguiu assimilar a perda dos objetos e, consequentemente, desinvestir-se libidinalmente deles. O fato é que no primeiro poema escrito por Cervera o eu-lírico apresenta o desespero da perda e a não assimilação do evento ocorrido. A perda dos amigos na ditadura, ocasião em que não pode sepultar os corpos, vivenciar o luto, gerou, consequente um estado de apatia, angustia e melancolia, fartamente registrados em sua obra poética. Por fim, os dois exílios marcaram de maneira significativa a vida do poeta, embora estivesse entre amigos no Uruguai e Argentina, Cervera não consegue esquecer sua pátria.

Esses eventos descritos, aliados a sua própria natureza taciturna, fizeram de Cervera um poeta melancólico registrando essa angustia humana em toda sua poesia.

2.2 Melancolia e literatura: um breve resumo

Segundo Scliar (2003) é no renascimento que encontraremos as primeiras associações entre a melancolia e o trabalho intelectual, nesse período a melancolia irá influenciar os artistas, através dos quais ela passa de entidade médica, ou seja, do paradigma de doença, para o de metáfora. Na esfera literária “El melancólico” de Tirso de Molina tratará sobre a melancolia, ademais de varias peças teatrais nas quais a melancolia apresenta-se como tema principal. Segundo o autor “entre 1500 e 1580 há apenas três referências à melancolia nas peças teatrais inglesas; de 1580 a 1620 o número sobe para duzentos”. Nesse contexto a melancolia configura-se como uma tendência da época renascentista. Shakespeare é apontado por Scliar (2003, p.89) como o autor que captou bem a tendência melancólica do período.

Hamlet é um personagem melancólico, desiludido com o mundo; incapaz de vingar a morte do pai, como faria alguém “sadio”, ele é, ao mesmo tempo, dotado de uma superior imaginação. **Para Hamlet, a melancolia é uma resposta ao mundo doente do qual ela própria se origina.** (grifo nosso)

Na obra de *Don Quixote* de Miguel de Cervantes encontramos traços e contornos de uma melancolia possibilitada pela própria literatura. A personagem que lê incessantemente, atravessando madrugadas sem dormir, apropriando-se de leituras de cavalaria, depara-se finalmente com um quadro psicológico de loucura e melancolia. Segundo Scliar (2003, p.90),

A aventura que o Cavaleiro da Triste Figura quer viver, a aventura mítica, já não é mais possível; o mito (ao menos em sua forma antiga) foi, como o Anjo da História, de Walter Benjamin, arrastado do Paraíso pelo furioso vento do progresso. Agora predomina a realidade do mundo material. Investir maniacamente contra moinhos de vento – que são máquinas, mesmo rudimentares, e, portanto, símbolo da modernidade – não curará a melancolia. Nem mesmo representa o ideal de uma vida aventureira, como foi a de muitos cavaleiros andantes. A aventura agora é outra, é a aventura comercial, para a qual Sancho estaria mais bem aparelhado que o Cavaleiro da triste Figura. Dom Quixote se refugia nos livros de cavalaria; “de pouco dormir e muito ler se lhe resseca o cérebro”, que resultaria em fantasias doentias, capazes de distorcer a realidade. [...] a sua “triste figura” não passa da projeção corporal do seu temperamento: seco por dentro, seco – magro- por fora.

Nesse sentido, de acordo com Scliar (2003), as obras literárias seriam representantes de um sentimento melancólico. No drama barroco alemão também é frequente a figura do príncipe melancólico. Conforme afirma Scliar (2003, p.92), Walter Benjamin mostra como era vista a melancolia na dramaturgia barroca alemã (século XVII), afirmando que se na Espanha, o barroco foi produto da Contrarreforma, na Alemanha, os dramaturgos barrocos

eram luteranos e partilhavam “a crença de que a esfera secular era o campo de teste para a existência; um estrito senso de obediência ao dever era então imperativo moral”. Nos homens isso produzia melancolia, e enquanto as pessoas simples, conforme Scliar (2003) se agarravam à moralidade do cotidiano, à honestidade das pequenas coisas, para o intelectual, isto não neutralizava o absurdo da existência. A ideia de morte preenchia o intelecto de profundo terror, de luto por um mundo esvaziado e transformado em máscara. A dramaturgia barroca recuperaria essa máscara.

A título de exemplo, Scliar (2003) destaca como representantes de um sentimento melancólico, as obras de Molina, Shakespeare, Cervantes, bem como as obras de Milton, Burton, Baudelaire e seu *Spleen* (“Eu sou um cemitério”), Flaubert e seu *Madame Bovary*, Gautier e seu *Tristesse em mer*. Desse modo, segundo o autor, a melancolia passa a ser mimetizada na literatura, não somente como um quadro social da época, mas sim como o próprio ethos do escritor. Nesse sentido, reiteramos a necessidade de se aliar os estudos biográficos à produção literária a fim de entender como a melancolia se configura nos espaços sociais e na esfera literária.

2.3 A peça – notas sobre “el Hachero”

“El teatro es el resultado de una necesidad espiritual universal que responde a un impulso del espíritu común a todos los hombres.”
Josefina Plá, Asunción, 1987.

A peça teatral *Juan Hachero: una crónica dramática en un prólogo, tres jornadas y un epílogo*¹⁵ foi escrita entre os dias 05 e 09 de dezembro de 1952. Uma das últimas produções de Cervera, antecedendo em oito meses a sua morte. A construção do texto teatral deu-se de maneira inusitada tanto para Campos Cervera quanto para os amigos. Acostumado a rotina de revisão e correção de seus poemas, jamais aceitou o fato de que estavam realmente dignos de publicação. Apresentavam-nos aos amigos, como Neruda, Ernesto Sábato, Martín Quinquela, Roas Bastos e Xul Solar. “Busco casi maniáticamente la perfección, siempre inalcanzable. Corrijo una y mil veces lo que escribo y jamás estoy feliz do que sale de mi pluma” (ROCHE, 2008, p.311). Demorava meses e até mesmo anos para aceitar a condição

¹⁵ Foi reproduzida uma fotocópia da peça, estando essa anexada a presente dissertação. Para melhor compreensão da análise realizada nesse capítulo sugerimos a leitura do texto teatral na íntegra, evitando possíveis lacunas de sentido quando referenciarmos algumas personagens ou cenas.

de publicável de uma poesia, talvez resida aí o fato de que só tenha escrito dois livros de poesia, sendo um publicado postumamente. De forma atípica, ele, em uma espécie de transe, produziu a peça *Juan Hachero*.

Um texto marcadamente ideológico, carregado de signos que operam com sentidos amplos, convergindo para o entendimento do projeto estético e intelectual de Cervera. As vozes e os silêncios que se levantam configuram-se como forças ideológicas legitimadoras que vão se construindo no texto da peça [...] “toda obra dramática pode ser apreendida, em primeiro lugar, na sua materialidade, no modo como sua organização de superfície se apresenta sob forma de obra escrita” (RYNGAERT, 1996, p.35). Desse modo, ao analisar a peça em sua totalidade, cujo olhar deve espriar-se para além-texto, identificamos na tessitura do texto quais as marcas discursivas que “correspondem a projetos dos autores, inevitavelmente atravessado pela história e pelas ideologias” (RYNGAERT, 1996, p.9)

O texto teatral é revestido, atravessado, carregado em sua mais profunda essência de matéria humana (PALLOTINI, 1989). Quando a personagem assume a cena trazendo à baila seu discurso, não o traz sozinho, leva consigo muitas vozes e silêncios que nascem na esfera social e desemboca na encenação. Por essa razão, o teatro é um dos gêneros que mais se assemelha a vida, porque o ato de representar equipara-se ao de viver, pois “se todos os personagens não param de contar histórias é porque esse ato recebeu a consagração suprema: contar equivale a viver” (TODOROV, 2003, p.105)

Nesse sentido, ao aprofundar os traços que conformam o *bios* do escritor, buscaremos entender de que forma a matéria inventiva abasteceu as personagens na peça *Juan Hachero* e, em qual medida, relaciona-se o espaço ficcional com o perfil biográfico de Campos Cervera. A tessitura do texto enreda-se ao contexto social paraguaio. Nessa perspectiva as personagens, embora em um plano ficcional, nascem e projetam-se como arquétipos de sujeitos pertencentes a esse contexto. Se as personagens exercem papel de destaque na construção do romance, no texto dramatúrgico essa importância é reforçada pela necessidade de encenação. Assim, “no teatro, ao contrário, as personagens constituem praticamente a totalidade da obra: nada existe a não ser através dela” (PRADO, 2007, p. 81)

As personagens principais que compõem a trama vão projetando-se para além da pena do escritor, parece-nos que a independência chega a tal ponto que a única função destinada ao escritor é organizar os diálogos que ali sempre estiveram.

A personagem se torna relativamente livre e independente, pois tudo aquilo que no plano do autor a tornara definida, por assim dizer sentenciada, aquilo que a

qualificara de uma vez por todas como imagem acabada da realidade, tudo isso passa agora a funcionar não como forma que conclui a personagem, mas como material de autoconsciência. (BAKHTIN, 1997, p.51)

Dessa natureza, o teatro constitui-se pela necessidade de materialização dos diálogos nas personagens. Segundo Rosenfeld “no teatro, as personagens constituem praticamente a totalidade da obra: nada existe a não ser através delas. O próprio cenário se apresenta não poucas vezes por seu intermédio”. (ROSENFELD, 2007, p.84). Nesse sentido, entender as personagens em sua essência facilita-nos a compreensão da totalidade da obra. A título de exemplo, na peça em questão, verificamos a personagem Machú, figura materna, que no contexto histórico em que o texto se apresenta, podemos considerá-la no plano iconográfico como a representação da nação paraguaia. Dessa maneira, a personagem outorga-lhe uma atuação independente no contexto discursivo, ela começa a ecoar imagens e significados que possivelmente Cervera não tenha intencionalmente criado. Com efeito:

Todas as qualidades objetivas estáveis da personagem, a sua posição social, a tipicidade sociológica e caracterológica, o *habitus*, o perfil espiritual e inclusive a sua aparência externa – ou seja, tudo de que se serve o autor para criar uma imagem rígida e estável, o “quem é ele” – tornam-se objeto de reflexão da própria personagem e objeto de sua autoconsciência; a própria *função* desta autoconsciência é o que constitui o objeto da visão e representação do autor [...]. O autor não reserva para si, isto é, não mantém em sua ótica pessoal nenhuma definição essencial, nenhum indício, nenhum traço da personagem: ele introduz tudo no campo de visão da própria personagem, lança-lhe tudo no cadinho da autoconsciência. (BAKHTIN, 1997, p. 47)

A autoconsciência da personagem, de acordo com Bakhtin (1997) emerge das características externas com que o autor a imprime, seja pelo seu olhar aguçado nas relações humanas ou por simples observações dos sujeitos sociais. Ele a caracteriza, contudo, a partir do momento em que a vida estética vai enredando na consciência e independência da personagem. Desse modo o autor já não exerce grande influência sobre o caráter e as ações das personagens na trama, criando, assim, um universo particular de encontro de vozes, o que se concebe por polifonia.

No bojo dessas reflexões, a constituição da personagem teatral excede em maior escala a autoconsciência em relação ao mundo. O texto, quando encenado pelo ator-personagem, recria e reconstrói inúmeras possibilidades, apropriando de sentimentos e emoções que agregam a “máscara” inicial proposta pelo dramaturgo.

Se o teatro pode ser o equivalente do mundo, é porque o mundo é um teatro assim pensa Goethe. O desenvolvimento harmonioso é próprio de quem se move no mundo como se fosse um palco. Mas o desenvolvimento harmonioso também é próprio de quem se move no palco como se ali, o mundo se deixasse recapitular inteiramente no espaço da representação. Tal é a dignidade do ator teatral. Sua “vocação”, como diz Goethe. (GIVONE, 2009, p.465)

Nessa toada, o texto dramatúrgico de Cervera está revestido de indícios de que representam de fato um posicionamento político e ideológico do escritor. A peça foi produzida no Café Berna¹⁶, ponto de encontro dos exilados paraguaios e espanhóis, nasce de um contexto político, qual seja o exílio. Historicamente a peça está vinculada a um período importante do Paraguai. Cronologicamente a peça está inserida entre nos anos de 1936 e 1942, um ano após a *Guerra del Chaco*¹⁷ e em concomitância a Segunda Guerra Mundial. Importante destacar esses eventos históricos em face da temática da peça. Na Segunda Guerra Mundial o Paraguai exportou de maneira significativa carne e tanino, substância essa que serve para o trabalho de curtume e produção de explosivos. Essas informações são relevantes a medida que o nó dramático da peça nasce especificamente da extração do tanino a partir do corte de árvores, da exploração do trabalho dos lenhadores.

A produção literária de Hérrib Campos Cervera lhe rendeu duas obras poéticas, *Ceniza Redimida* e *Hombre secreto* (obra póstuma¹⁸). Dois romances perdidos ou roubados, assim como dois ensaios, reunidos na última edição de *Poesias completas y otros textos*. Por fim, uma única peça teatral que foi descoberta em meio aos arquivos e correspondências do poeta, *Juan Hachero: una crónica dramática en un prólogo, tres jornadas y un epílogo*. Poeta por excelência, Campos Cervera lança-se à dramaturgia. Ao fazê-lo, tentamos encontrar as razões pelas quais ele não escreveu a temática do “lenhador” (Juana Hachero) em outro gênero, como o romance, por exemplo, ou até mesmo em versos. Aventamos aqui duas hipóteses que se coadunam em sentido e razão. Na esteira de Sábado Magaldi ao escrever a peça

O dramaturgo autêntico já supõe a encenação, da qual participa obrigatoriamente o público. Se ele quisesse prescindir da representação, preferiria outro gênero literário. Pode o autor não se importar com a acolhida do público, mas nunca deve esquecer

¹⁶ Importante destacar que o Café Berna era o local de encontro entre os exilados de Buenos Aires, inclusive o dono do estabelecimento que fugiu da guerra civil espanhola. Reuniam-se com frequência os amigos Hérrib Campos Cervera, Pablo Neruda, Elvio Romero, Augusto Roas Bastos para debater sobre literatura e a vida no exílio.

¹⁷ A Guerra do Chaco foi um conflito armado entre a Bolívia e o Paraguai que se estendeu de 1932 a 1935. Originou-se pela disputa territorial da região do Chaco Boreal, tendo como uma das causas a descoberta de petróleo no sopé dos Andes. Deixou um saldo de 60 mil bolivianos e 30 mil paraguaios mortos, tendo resultado na derrota dos bolivianos com a perda e anexação de parte de seu território pelos paraguaios.

¹⁸ *Hombre secreto* foi lançado postumamente, reúne os cinco últimos poemas do escritor, *Responso, Palabras del hombre secreto, Palabras para el prisionero iluminado, Tu nombre sobre el muro e Así*.

que as suas palavras precisam ser encontradas em função de uma audiência. (MAGALDI, 1998, p.16)

A intenção do texto teatral, pelo dramaturgo é, de fato, que ele ganhe os palcos, a encenação. O gênero poético, por suas características, restringe-se a um seleto grupo de leitores, enquanto o teatro abarca um grande número de espectadores. É notória na produção de Cervera a utilização da literatura como meio de expressar sua ideologia em relação à nação paraguaia. Dessa forma, ocorreu-lhe que poderia valer-se do teatro enquanto texto, enquanto encenação, para atingir uma plateia maior, a fim de que fosse encenado em solo paraguaio.

Outro fator a se considerar, reside no fato de que Campos Cervera teve estreita amizade com Jacinto Herrera (1919-1969), ator e locutor de destaque no cenário teatral de Buenos Aires, incentivando-o na escritura de peças, assim como fazia com seus poemas.

Ni bien Campito terminaba un poema y me lo traía a la radio o al teatro, ya sea en el camarín, entre escena y escena, y decía: “quiero que lo leas. Tu lectura es muy buena y tu voz le da un tono especial. Sólo así puedo saber si está bien escrito o no”. Era impaciente, quería las cosas en su momento. Y yo, como no podía negarle nada, se lo leía. La gente del elenco apenas respiraba escuchando las poesías de Hérib. Únicamente cuando se escuchaba la voz diciendo “¡A escena!”, se rompía el encanto. **Hacíamos teatro dentro del teatro, y eso le encantaba a Hérib.** A veces le acompañaba Asunción Flores. Después, doblaba amorosamente sus poemas y lo metía en el bolsillo del saco, casi siempre andaba trajeado; por más calor que hiciera. Luego se iba con un extraño brillo en los ojos. La mayoría de sus poemas fueron leídos por mí entre bambalinas o en los estudios de radio (HERRERA, 2008, p.77)

Ao estar inserido no contexto teatral, Cervera, por fim, tece sua única obra dramática. Notadamente, o poeta vale-se do momento político para traçar o enredo de sua peça. Aliado a elementos poéticos, Cervera vai esvaindo-se, filosoficamente e ideologicamente, nas falas das personagens. Ao entrevistá-las, deparamo-nos com a figura do poeta exilado, preocupado com a situação de seu povo e, principalmente, buscando no teatro, uma sobrevivência para seu espectro, para que as condições históricas daquele momento jamais fossem esquecidas. No epílogo, no último diálogo da personagem Machú, assevera-nos essa preocupação:

Machú: - Esta es la historia de Juan Hachero, hijos míos... Esa es la herencia de los muertos, de Feliciano, de Juana, de todos los que cayeron esa vez y otra vez. (CERVERA, 1996, p.275)

No âmbito da crítica literária paraguaia encontramos algumas considerações sobre a obra em questão, revelando a importância da produção de Cervera para a dramaturgia nacional. Segundo Méndez-Faith (1998) a produção dramática do escritor pode ser considerada um clássico do teatro moderno, a sua estrutura, assim como estilo são portadores de inegáveis qualidades estéticas.

En el Paraguay, entre las obras escritas en lengua castellana, JUAN HACHERO tiene una calidad literaria que se impone con una coherencia cuyo antecedente únicamente se puede apreciar en las obras de ARTURO ALSINA. También sitúa a esta obra en un nivel de excelencia la estructura dramática donde el tiempo de la acción escénica integra la lectura de la historia social, política, económica y cultural de nuestro país, desde el universo de la vida obrera en el Alto Paraguay. En cuanto a representatividad del teatro paraguayo moderno, considero que la obra está a la altura del Teatro de Vanguardia Universal, tanto por la veracidad y crítica históricas, como también por su densa irradiación estética insobornable. Su lectura debería considerarse texto obligatorio en la Facultad de Filosofía, en la Carrera de Letras y Medios Modernos de Comunicación. (MÉNDEZ-FAITH, 1998, p.328)

2.3.1 O enredo da peça

Embora tenha escrito uma única peça, cuja produção não excedeu uma semana, Héríb Campos Cervera produziu um texto sem precedentes para a história da dramaturgia paraguaia, sendo essa sua primeira e única peça. A obra retrata a vida de lenhadores que são explorados na extração de “quebracho¹⁹” no Alto Paraguai por uma empresa estrangeira. Juan Hachero, jovem lenhador, é o líder do grupo de trabalhadores da extração madeireira que tenta negociar um preço justo pelo metro de cada peça. Mr. Norman é a figura do antagonista, explorador, representando, no Paraguai, uma empresa multinacional, que busca a cada dia aumentar a produção tanino.

O embate de forças ocorre quando o jovem Feliciano (que não possui diálogo na trama) se desloca da capital para o interior, Puerto Casado, instruindo os lenhadores sobre seus direitos trabalhistas, a exploração estrangeira, assim como informando o preço de mercado do tanino. Com efeito, os lenhadores começam a realizar reuniões periódicas a fim de instruir a todos os trabalhadores; para tanto se utilizam de panfletos “papeles” para

¹⁹ Árvore sul-americana que cresce em regiões vizinhas da Argentina, do Paraguai e do Brasil. Sua madeira, dura e resistente, contém 20% de tanino. O tanino extraído do quebracho é utilizado na indústria de curtimento de couros. O nome quebracho deriva do espanhol e significa quebra-machado. A árvore é conhecida também como quebracho-vermelho.

disseminar tais “ideologias” entre seus pares. Juan Hachero torna-se o líder do movimento com o auxílio intelectual de Feliciano. Do outro lado, Mr. Norman é pressionado pelo governo inglês a aumentar a produção de tanino para a fabricação de explosivos e couro, baixando o custo da produção.

Nesse panorama temos um conflito de interesses, os lenhadores querem uma remuneração justa por uma jornada de trabalho, enquanto Mr. Norman deseja ver o aumento na produção e a redução de custos. Dessa forma, Mr. Norman consegue, através de Sandalio – irmão de Feliciano- a cópia desses papéis e decide punir severamente os culpados. Sandalio, ingênuo, atendendo aos pedidos de Elsa (esposa de Norman) e com a promessa de viagem para Europa, busca na casa de Juan os papéis e os entrega, sem perceber a dimensão dos problemas que causaria a seu irmão.

Mediante as provas recolhidas na casa do lenhador, Mr Norman aciona os comissários que prendem o estudante. Na sequência se dirige até o rancho de Machu para ameaçar os lenhadores sobre o perigo que correm se decidirem seguir com a revolução trabalhista. “Norman: - ya lo sabemos todos; ya lo tenemos asegurados. Y ese estudiantillo que les está calentando la cabeza... también ya está seguro. Sí... Pueden ir a verlo. Lo tenemos atado de pies y manos. ¡Así van a terminar los agitadores” (CERVERA, 1996, p.262).

Os lenhadores reúnem-se na selva para discutir o destino da revolução trabalhista e a situação de Feliciano.

JOSÉ: - [...] Tenemos que hacer algo para libertar a Feliciano, que no ha cometido ningún delito.

JUAN: - Claro, compañeros. Ese muchacho que ha venido entre nosotros a traer la luz, es de nuestra sangre... Es un campesino que sabe cómo sufren en la selva sus hermanos, los hacheros (Ibid., p.265)

Durante a reunião, um lenhador fica próximo ao caminho que leva a Selva, a poucos metros da casa de Machu, resguardando a segurança dos demais. Combinam um sinal, para que na existência de qualquer ameaça os lenhadores possam abandonar o local de encontro. O grupo, após realizar algumas considerações, é avisado que dois soldados e o comissário estão a caminho. Nesse ínterim chega Isabel, aproximando-se com semblante triste, estava chorando.

Juan: (Alarmado) – ¿Qué te pasa Isabel? ¿Te han faltado al respeto, mi hija? ¿Otra vez Mr. Norman?

Isabel: (Ya en los brazos de Juan, sacudiéndose en llanto) - ¡Feliciano, Juan! ¡Feliciano en el río! ¡Lo han matado, Juan! ¡Lo han asesinado esos cobardes!

Lorenzo: (Acercándose a Juan e Isabel) - ¡No! ¡No! ¿Cómo pueden haberse atrevido a eso?

Juan: (Separando un poco de Isabel y mirándole la cara) – Pero Isabel, ¿es cierto lo que estás diciendo? ¿Cómo lo sabes? ¿Quién lo ha visto?

Isabel: (Se ataja en un brazo de Juan) – Sí; el pobrecito está muerto... (Se vuelve a los brazos de Juan y solloza convulsivamente) -¡Muerto! ¡Muerto! ¡Muerto! (Entrecortadamente) – Al llegar el macate, un marinero vio su cadáver, atado con cables, flotando en la corriente.

Juan: - ¿Y dónde está ahora? ¿Lo han sacado del agua?

Isabel: - Sí, Juan; lo sacaron los mismos marineros del macate, junto con un pescador que venía de la orilla de enfrente... (Solloza otra vez con las manos sobre la cara). Pesaba mucho, parece... Tenía un gran pedazo de hierro atado con alambres en los tobillos... y esta todo apuñalado. (Ibid., p.267)

[...]

Avalos: (Ojeando, pensativamente su Biblia) – Lo que no me explico es ese enseñamiento. **¿Para qué tantas puñaladas en los costados, si tenía el corazón atravesado?** Es como dice: el crimen es cobarde... **¿Para qué cortaron la lengua?** (Ibid., p.268)

Ante a morte brutal de Feliciano, os lenhadores, revoltados, descobrem que Sandalio forneceu informações que contribuiriam para a morte do estudante. Dessa forma, Juan Hachero e seus companheiros saem em busca de Sandalio, a fim de fazer justiça. Desse ponto em diante da narrativa, Mr. Norman já se apresenta com um quadro psicológico alterado, a insanidade e o alcoolismo lhe são constantes.

Reunidos na casa de Machu, Juan Hachero, Lorenzo Ponchito, Isabel, Don Avalos e mais alguns lenhadores aguardam impacientes por Faustino e Celedonio que saíram em busca de Sandalio. A partir desse momento o clímax da peça é delineado. Após encontrar Sanlio, levam-no a casa de Machu. “Celedonio: - (Con rabia) – ¡Hay que matarlo como a un perro rabioso! ¡Es un traidor. Nos ha entregado a todos! ¡Esta clase de gente no merece la vida!”. (p.272). Juan Hachero fornece uma faca a Sandalio, logo saem em direção à selva, irão duelar, já não se reconhecem como irmãos. Os lenhadores acompanham os dois, Machu e Isabel permanecem no rancho, Don Avalos busca ajuda no povoado. A tragédia vai delineando-se.

Don Avalos regressa ao Rancho, não conseguiu encontrar ninguém no povoado. Traz consigo a notícia que Mr. Norman enlouqueceu, ateou fogo nas casas, nas oficinas, na empresa. Os habitantes do povoado pegaram pequenas embarcações e saíram das proximidades. O caos estabeleceu entre eles. Na sequência entra em cena Lorenzo, com desespero e aflição relata o que ocorreu na selva.

Lorenzo: (Entra, son pasos cansados, todo demidado, con el pelo sobre la frente, sudado y pálido. Hace esfuerzos por hablar, lográndolo con gran dificultad. Las palabras le sale roncadas pero con cierto tono solemne) – Ya está la justicia... Ahí quedó, a la entrada de la picada, el finado. Pero... ha ocurrido... algo terrible... (Se tapa la cara para ocultar las lágrimas) – No lo pude atajar... ¡No lo pude atajar! Estaba como loco... Cuando terminó con Sandalio, le puso el sombrero sobre la cara y se quedó mirándolo un rato, en silencio, con cierta ternura... Parecía un niño a punto de llorar. Pero, de repente, vino hacia mí, gritando: “El ojo de Dios, Lorenzo! ¡El ojo de Dios! ¡Allí está! ¡Allí está!”. Y salió corriendo, como un viento terrible... (Se tapa la cara y solloza hondamente) – ¡Dios mío! No lo pude... alcanzar... no lo pude alcanzar...! Cuando llegué a su lado... ya estaba todo hecho... Con el mismo cuchillo, allí, sobre un raigón negro de quebracho... se mutiló las manos, cortándose los dos dedos grades...

Faustino: – ¡No! ¡No puede ser! ¡Los dedos grandes, no! ¿Cómo podría volver a levantar un hacha? No puede ser, Lorenzo; se habrá cortado la mano no más...

Lorenzo: – No, Faustino; lo vi bien. Eran los dedos grandes... Quedó con las manos mochas... Cuando lo alcancé, Juan ya venía a mi encuentro, con las manos ensangrentadas en alto, en el aire... así... (Levanta las suyas) – Y era tan alto que parecía tocar la copa de los árboles más altos. Parecía un gigante loco, gritando con una voz que hacía temblar a la selva entera: “¡Uno por Sandalio! ¡Otra, por Feliciano, que murió por mí, por nosotros, por todos los hacheros! ¡Sangre por sangre, como quería don Avalos!”. (Ibid., p.274)

Dessa forma é encerrada a última jornada. Juan Hachero enlouquece após matar seu irmão, revivendo a história de Abel e Cain. A maldição parece que também lhe é lançada, a melancolia se apossa do lenhador, qual espécie de doença incurável. Assim, a peça encaminha-se para o epílogo, o qual, mais uma vez, nos faz pensar em um quadro singular de solidão e tristeza, um sol negro, como propõe Kristeva (1989)

Machú: – Esta es la historia de Juan Hachero, hijos míos... Esta es la historia, desde entonces, cada vez que amenaza tormenta, la selva llora por sus hijos muertos y Juan Hachero sale a recorrer los viejos caminos de las picadas... Ya no está Mr. Norman... Otros obrajes nuevos se han abierto y un poco más de justicia ha llegado después, con la revolución que hicieron los excombatientes del Chaco, los campesinos, obreros y estudiantes... El pan es algo menos duro hoy y la ley cuida un poco más la vida de los trabajadores... Esa es la herencia de los muertos, de Feliciano, de Juan y de todos los que cayeron esa vez y otras veces.

(Entre tanto se va apagando lentamente la luz, cesan los relámpagos lejanos del comienzo y empieza a escucharse un susurro coral, como de selva, muy bajo inicialmente y subiendo de tono y volumen, después. Un lejano acompañamiento de percusión: tambores y un subrayado de corno, suave el comienzo y subiendo luego más y más. Los hacheros se van levantando, despacio, como sorprendidos, hasta quedar de pie, mirando todos a Machú).

Saturnino: – ¿Y eso, Machú?

Cantalicio: – Parecen que cantan, allá lejos...

Miguel: – Sí... Parecen cantos de muchas voces...

Machú: (Siempre sentada) – Y... ahí está... Chist! Ese es el milagro de Lorenzo ponchito, mis hijos... (Se levanta) – Es el milagro de Lorenzo... Es la selva que canta... Y ahora... (Mira como buscando algo entre la espesura de la selva, terminando por señalar algo) – Allí... miren... (Todos miran hacia donde Machú señala)

Hacheros: - ¿Qué es eso, Machú?

Machú: - Es la sombra de Juan, que va a juntarse con sus hermanos muertos. La selva canta hijos míos, porque lo está recibiendo en su seno de eternidad... (Ibid., p.275-276)

A narrativa exposta, ainda que brevemente, demonstra-nos consideravelmente a natureza singular das personagens. Os conflitos sociais vividos, a pauta social do Paraguai, as dificuldades inerentes a essa região do continente latino-americano, mas evidencia, de modo especial, que as tragédias humanas são mimetizadas nos textos literários como forma de representar a arena social em que todo ser humano vive.

En Juan Hachero, Hérib Campos Cervera, con fría lucidez, la tragedia de la vida humana y social de la mujer y del hombre paraguayos de las áreas rurales, donde la desigualdad y la injusticia predominan impunemente bajo las reglas del juego que impone la Empresa Extranjera y los gobiernos legionarios que sólo defienden sus beneficios adquiridos con el abuso del poder y la iniquidad. (MÉNDEZ-FAITH, 1998, p.330)

Segundo Kristeva (1989) da melancolia à depressão um longo caminho foi percorrido, um caminho marcado pelas grandezas e misérias da condição humana. Das quais toda a grande literatura inevitavelmente dá testemunho.

2.3.2 Angustia e desespero: a melancolia de Juan Hachero, a maldição de Caim

Assim, quando Adão que conhecia o bem fez o mal comendo o fruto, do coração de sua mudança surgiu-lhe a melancolia. Hildegarde de Bingen, monja e mística alemã (1098-1179)

Hérib Campos Cervera no texto Juan Hachero trata de um dos primeiros quadros de melancolia retratados na bíblia. O personagem Don Avalos, religioso fanático por textos bíblicos, sempre tenta buscar lições morais para outros personagens através da bíblia. Quase todos se aborrecem com a postura da personagem. Em um desses momentos Don Avalos diz que as mortes entre os lenhadores vêm ocorrendo por falta de conhecimento da palavra do Senhor. Lorenzo Ponchito, irritado, pede que ele conte uma história divertida, para que mude

o ambiente de terror e pieguismo do religioso. Deste modo, transcrevemos a história narrada pela personagem por entender que ela nos remete a uma das primeiras manifestações históricas da melancolia retratadas nos textos bíblicos e desemboca na tragédia de Juan Hachero e seu irmão Sandalio, como já assinalada no enredo da peça.

AVALOS: - Ocurrió hace mucho... sí, hace mucho. Sucedió una vez, habían dos hermanos: uno era pastor de ovejas y el otro agricultor; tenía su chacrita y plantaba... Los dos eran buenos creyentes y oraban a Dios, llevándoles ofrendas; eso que nosotros llamamos promesa. Pero ocurrió que, al agricultor le pareció que el Señor su Dios, daba preferencia a las ofrendas de su hermano, el pastor. Poseído de envidia, el labrador mató a su hermano inocente. Y entonces el Señor su Dios, le preguntó: ¿Qué haz hecho de la sangre de tu hermano? El malhechor, lleno de soberbia, contestó: “¿Soy acaso el guardián de mi hermano?”. Y entonces, el Señor su Dios, lo condenó a vivir **errante y extranjero** sobre la tierra... Y por la noche, cuando llevaba su cabeza al descanso, veía en sueños, un ojo inmenso, bajando sobre su cabeza y un dedo enorme, señalándolo por todas partes. Ese fue el primer crimen cometido en el mundo, amigos... Y desde entonces. (p.261) (grifo nosso)

A história narrada por Don Avalos é, em linhas gerais, uma tradução do texto bíblico. No livro Gênesis, capítulo 4, do versículo 1 ao 16, temos a história de Caim e Abel, o primeiro mata o segundo por ciúmes, acreditando que Javé se agradava mais das oferendas de Abel. Após assassinar seu irmão, Javé o sentencia: “[...] você é amaldiçoado por essa terra que abriu a boca para receber de suas mãos o sangue do seu irmão. Ainda que cultive o solo, ele não lhe dará mais o seu produto. Você andar **errante e perdido** pelo mundo” (GÊNESIS, v11-13)

Caim, ao abandonar a face e a proteção de Deus, de acordo com o texto bíblico sente-se solitário e infeliz por seu ato. Ao amaldiçoá-lo Javé lançou, assim como em Saul, a melancolia, destinado a vagar errante por terras desertas. Segundo LEITE (2008)

Assim como Adão, Caim sente a dor da falta do absoluto no sentimento de culpa que se lhe instalara no seu coração e no seu ser de forma indelével. Cada passo dado no mundo aumentava **o peso da culpa sem poder chorar nem gritar**, muito menos ser consolado. A **melancolia lhe abate** de tal forma que seu único destino é vagar errante pelo deserto. (2008, p.56)

Cervera utilizou-se do texto bíblico com o propósito de aproximar as narrativas. Em ambos os textos o quadro de melancolia é notório, reforçado, de modo especial, pelas mesmas características pós-tragédia que as personagens apresentam. Caim foi condenado a não mais colher qualquer plantio que realizasse, pois o sangue de seu irmão, conforme a maldição lançada por Javé, extinguiu qualquer possibilidade de colheita, a terra estava morta, amaldiçoada. No texto teatral, Juan Hachero, após assassinar seu irmão, enlouquece, por fim,

corta os dois polegares, após ver o “olho” de Deus o acusando. Ao decepar os dois dedos, a maldição de Juan se constituiria com o fim de sua existência. A condição para segurar um machado (hacha) e cortar qualquer lenha é possuir os dois polegares, pois eles sustentam e equilibram o peso da ferramenta.

Dessa forma, as narrativas dialogam, na medida em que o resultado da maldição e tragédia é o desespero e, por conseguinte, a melancolia. A relação entre melancolia e desespero pode ser observada ainda nos estudos de Kristeva (1989, p.13), através dos quais percebemos que a autora trata a melancolia como um desespero, “sombra do desespero”, no qual o ser se depara com o absurdo de sua existência, passando a viver “uma morte viva”. A autora fala ainda da melancolia como um excesso de consciência como vemos no trecho a seguir (1989, p.12):

Ausente do sentido dos outros, estrangeira, accidental à felicidade ingênua, eu tenho em minha depressão uma lucidez suprema, metafísica. Nas fronteiras da vida e da morte, às vezes tenho o sentimento orgulhoso de ser a testemunha da insensatez do Ser, de revelar o absurdo dos laços e dos seres.

As considerações de Kristeva vão ao encontro do quadro psicológico e metafísico de Juan Hachero na peça. Não está claro se a personagem está viva ou morta, se vive em um estado de limbo. Identificamos, entretanto, que a melancolia e o desespero, configuram-se nesse espaço intervalar, de vida e morte, de inexistência e existência dilatando ainda mais a angústia da personagem, tornando-a perene, sem espaço para qualquer tipo de alegria. “Tento lhes falar de um abismo de tristeza, dor incomunicável que às vezes nos absorve, em geral de forma duradoura, até nos fazer perder o gosto por qualquer palavra, qualquer ato, o próprio gosto pela vida.” (KRISTEVA, 1989, p.134)

2.3.3 A metafísica em Juan Hachero

Como já exposto no perfil biográfico de Campos Cervera, a metafísica era um dos temas de sua predileção, o próprio Cervera como já destacado, carregava consigo marcas de um constante mistério, a tal ponto que no círculo de amigos era conhecido como “el poeta maldito” ou “el poeta de la muerte”. É notório que o escritor privilegiou esse viés biográfico na peça. Podemos perceber de maneira clara e sistematizada através da caracterização das

personagens e dos ambientes. No prólogo temos a descrição psicossomática da personagem Lorenzo Ponchito:

Saturnino: (Sorprendido) ¿Lorenzo Ponchito? ¿Pero existe, acaso? (Devuelve el mate a Machu, esta se lo toma y ceba otro.)

Machú: ¡Cómo no va a existir, Saturnino! ¡Cómo no va a existir! **¡Si toda la selva está llena de su presencia**, mi hijo! No hay un quebracho en todo el Alto Paraguay que no lo conozca.

Miguel: - Yo oí contar historias muy divertidas de Lorenzo: decían que tenía "payé", que hablaba con los animales y con las plantas; que escuchaba el canto de los árboles y se hacía acompañar por la sombra de los hacheros enterrados en los quebrachales.

Machú: ¡Y cómo no, mi hijo! (Le pasa el mate a Miguel.) Precisamente en el alba o al anochecer, en los días de tormenta, **se oye contar a la selva y se ve caminar a la sombra de los hacheros que se fueron...** Van por los caminos abandonados de los quebrachales. (CERVERA, 2006, p.230) (grifo nosso)

[...]

Machú: [...] Y otras muchas cosas hacía... Hablar con los pájaros y hacerlos bajar en sus manos, para el era cosa de nada... Tenía tanta fuerza como un Kavureí para atraer a los animalitos. Pero el nunca les hacía daño... Por eso lo querían y lo seguían a todas partes. **Recogía víboras y se las llevaba debajo del sombrero, en la cabeza... Y curaba animales abichados, con "vencimientos"**... (Ibid., p.232) (grifo nosso)

Nos diálogos entre as personagens Saturnino e Machu verificamos a descrição de Lorenzo Ponchito. A nosso ver, não há como precisar a situação dessa personagem no interior da narrativa, posto que se apresente ora como homem ora como espírito. Portador de faculdades paranormais, dialoga com espíritos, animais, possui poder de cura, entre outros elementos que estabelecem uma relação muito íntima com o campo da metafísica.

Outro aspecto importante a se considerar no interior do texto, relativo à metafísica, está na capacidade de Lorenzo Ponchito promover cura. No desenrolar da trama a personagem em destaque cura Sandalio de uma picada de cobra, através de rituais e orações, ele consegue extrair o veneno da serpente.

Dessa forma, verificamos que a biografia de Cervera mimetiza-se ao texto dramático; as personagens, como afirma Pallottini (1989), representam, em certa medida, as convicções e até mesmo fatos do cotidiano do dramaturgo. Por esta razão, ao unirmos o espaço biográfico de Hérib Campos Cervera assinalamos positivamente aos relatos de seus amigos que confirmam a pré-disposição de Campos Cervera para questões metafísicas.

2.3.4 O cenário melancólico na peça

O ambiente da peça é retratado em três momentos, o primeiro deles a casa de Machu (rancho). Um ambiente simples, casa feita de madeira, chão batido, fogão à lenha sempre aceso, pequenos utensílios, convergindo sempre à floresta. Nesse espaço desenrola-se grande parte dos diálogos/tramas. A sua caracterização reflete em certa medida as mesmas estruturas físicas de casas da zona rural do Paraguai, “dotadas de sencillez y pobreza. Por lo general son muy lejas de otras casas y pueblos, siempre evoca un aire de tristeza y soledad para quien vive ahí” (PLÁ, 2008, p.115)

Na sequência temos os “quebrachales”, espaço da floresta reservado para extração de madeiras. De acordo com os diálogos das personagens, sempre é possível perceber lenhadores mortos vagando pela floresta, até mesmo entoando cantos. Nesse mesmo ambiente acontece uma sucessão de tragédias. Percebemos que estes signos contribuem de maneira significativa para construção de elementos metafísicos, mas de modo especial para transparecer ao leitor que até mesmo a floresta e seus “elementos” estão inseridos em um contexto melancólico. Para Pessotti (1994) a influência exterior na narrativa, leia-se ambiente, é de fundamental importância para conceber a melancolia nos textos literários, o mundo visto pela personagem passa a representar o seu próprio interior, desse modo os ambientes melancólicos são retratados por um intenso silêncio, pela ausência de cor, por elementos metafísicos e por marcas de uma tristeza profunda. Por essa razão, nos textos carregados de melancolia a felicidade é quase sempre ausente.

O escritório da empresa administrada por Mr. Norman figura-se como terceiro ambiente. Os diálogos travados nesse espaço denotam a pressão que a personagem sofre por parte da empresa para o aumento de produção de tanino, componente que serviria para produzir explosivos e couro. Gráficos da produção, estatísticas e formulários apresentam-se como elementos que desestabilizam o emocional da personagem, tornando-o perseguidor, vingativo e, por conseguinte, gerando um quadro agudo de loucura. A partir desse contexto Mr. Norman comanda/coordena a execução do jovem Feliciano. Consideramos que esse ambiente inóspito, no meio da “selva” paraguaia contribuiu de maneira significativa para o estado mental da personagem. Acrescenta-se ainda, o abandono de sua esposa Isabel que não suportava viver nos “trópicos”, na selva, em um “infierno rojo” como se referia ao Paraguai; um lugar distante geograficamente e culturalmente da Europa, esse quadro colaborou para que

a personagem desenvolve-se ao longo da trama um desconforto e uma angústia muito profunda.

Interessante perceber que grande parte da narrativa ocorre à noite. Cervera, assim como na poesia, retrata os ambientes de maneira a não dotá-los de vida, há sempre escuridão, não havendo espaço para luz ou alegria, esses lugares lúgubres, conforme Kristeva (1989) contribui significativamente para a manifestação dos estados depressivos e melancólicos.

Na análise do texto teatral torna-se imprescindível observar as disposições dos signos e os sentidos que eles possibilitam. Os diálogos articulados aos signos dispostos nos ambientes são reveladores de vários significados. De acordo com Guinsburg (2003)

Tudo é signo na representação teatral. Uma coluna de papelão significa que a cena se desenrola diante de um palácio. A luz do projetor destaca um trono e eis-nos no interior do palácio. A coroa sobre a cabeça do ator é signo de realeza, enquanto que as rugas e a brancura de seu rosto, obtidos graças à maquilagem, e sua caminhada arrastada, são signos de velhice. Enfim, o galope de cavalos intensificando-se nos bastidores é o signo de que um viajante se aproxima. O espetáculo serve-se tanto da palavra como de sistemas de significação não linguísticos. Utiliza-se de signos auditivos como visuais. Aproveita os sistemas de signos destinados à comunicação entre os homens e os sistemas criados em função da atividade artística. Utiliza-se de signos tomados em toda parte: na natureza, na vida social, nas diferentes ocupações, e em todos os domínios da arte. (GUINSBURG, 2003, p.98)

Com efeito, Campos Cervera apropriou-se dos sistemas de significação para compor o quadro melancólico que daria escopo à atuação das personagens. Para Scliar (2003) embora as personagens sejam a predileção dos escritores para retratar a melancolia, não são poucos os que privilegiam a descrição pormenorizada do ambiente com a finalidade de que o leitor/espectador também, a seu turno, sinta/entenda a influência do espaço na composição psicossomática das personagens. Comumente as narrativas de terror utilizam-se mais desse recurso para alcançar seus objetivos enquanto gênero de terror/horror.

Nessa perspectiva e, a partir dos nossos estudos, constatamos que, ademais das personagens, os ambientes da narrativa dramática estão constituídos/atravessados por signos melancólicos que contribuem decisivamente para que a melancolia configure-se na produção de Cervera como elemento estético, evidenciando assim traços dos biográficos do poeta.

2.3.5 - Entre a poesia e o teatro: o lirismo melancólico

Escribir un poema es una agonía: escribir es morir y resucitar, al modo del Hombre, que sólo puede realizar imitaciones en miniatura de la verdadera Pasión y Muerte. Y un poema es también, en la reducida dimensión humana, redención. Es decir, debe serlo, aspira a serlo, en cuanto el poeta es cauce auténtico, deseo simple de que en él se haga según la voluntad de lo inefable. Pero en todo caso, **el único que tiene la posibilidad de redimirse a sí mismo es el propio poeta.** (JOSEFINA PLÁ, 1987. p.40)

Hérrib Campos Cervera, nas palavras de Neruda “el poeta de las entrañas”, utiliza-se da matéria poética para expressar sua subjetividade e compor sua arte. Ao escrever a peça *Juan Hachero* deixa evidente sua natureza, seu *ethos*. Lança mão de um profundo lirismo para descrever o cenário, as personagens, os diálogos, há na estética cerveriana uma profunda reflexão sobre o ser humano, dotado de sua grandeza e desgraça. Na peça identificamos dois poemas que revelam marcas do lirismo no texto dramatúrgico. Reunidos na selva os lenhadores escutam a canção composta pela personagem Faustino que homenageia os trabalhadores da selva.

Hermanos hacheros de los quebrachales y selvas del Norte, / escuchen el canto que surge del fondo de mi corazón, / un canto que quiere llevarles el grito de mis sentimientos, / junto a los acordes sencillos y dulces de antigua canción.

Yo soy el Hachero que **muere** en la selva / entre los mil brazos de la **soledad**; / yo vivo siguiendo la huella sagrada / de los que **cayeron y están enterrados**/ en el quebrachal.

La sangre morena de los quebrachales se va por el río, / cantando su roja y ardiente palabra que llega hasta el mar / y mientras desciende, - como una tormenta que pide justicia / invita a los hombres de selvas y llanos a unirse y luchar.

Hermanos hacheros de torsos desnudos: / tomemos el hacha y en golpe final, / cortemos la dura cadena de **oprobios** / y alcemos los brazos al aire glorioso/ de la libertad. (CERVERA, 2006, p.266) (grifo nosso)

Um poema cuja profundidade e estética estão intimamente ligadas à melancolia. Ademais do texto teatral, veremos mais adiante, que a angustia existencial presente nos poemas de Cervera é notável, uma realidade revivida em cada verso. Para Paz (1976, p.50), a poesia “não alude à realidade; pretende – e às vezes consegue – recriá-la. Portanto, a poesia é um penetrar, um estar ou ser na realidade”. Essa recriação da realidade é possível porque

quando o leitor penetra afetivamente naquilo que o poema revela, produz uma recriação ou como diz Paz (1976, p. 50):

[...] ao falar-nos de sentimentos, experiências e pessoas, o poeta nos fala de outra coisa: do que está fazendo, do que está sendo diante de nós. E mais ainda: leva-nos a repetir, a recriar seu poema, a nomear aquilo que nomeia; e ao fazê-lo, revela-nos o que somos.

Cervera, como assinalamos na primeira jornada, pedia ao ator e radialista Julio Herrera que lesse seus poemas, seja na rádio e até mesmo nos palcos, quando esse ensaiava. Era a configuração de um teatro poético no interior do próprio teatro. Na peça, percebemos que Cervera reassume essa postura. Insere elementos líricos na narrativa dramatúrgica. Cervera abre o espaço, o mesmo que sempre dispunha do amigo, para valer-se do exercício pleno da subjetividade, possibilitado de forma ímpar pela poesia.

O segundo poema é uma carta que Isabel encontra perto da casa do jovem Feliciano, assassinato brutalmente, uma carta endereçada à mãe. Nos versos escritos com forte carga de emoção, a personagem revela um luto antecipado, uma morte certa, prevista em linhas singulares, marcadas, sobretudo pelo luto e melancolia, pedindo a mãe que não o espere.

Isabel: - Sí; una carta para su mamá. (Suspira hondo) Siempre hablaba de ella y le escribía todos los sábados... (Extiende unos papeles a Machú) Y también esto, que no puedo entender bien... El rocío de la noche ha hecho correr la tinta y... no se lee bien. (Juntas Isabel y Machú examinan el papel). Ehá... parecen versos, Machú. (Lee con mucha vacilación) Romance... del... rostro... perdido.

Ay, Madre; cuando amanezca, / búscame junto al rocío. / Entre el aire de la selva / y en las orillas del río, / -custodiado de recuerdos / hallarás el rostro mío.

Ay, Madre, cuando anochezca, / no me nombres frente al río, / porque me verás viniendo/ **llenos los ojos de frío, / -con los labios ya de piedra / y el corazón sin latidos.**

Ay, Madre, cuando atardezca, / no me esperes junto al río... (CERVERA, 1996, p.269) (grifo nosso)

Para Paz (1976) a poesia é o material humano que se manifesta abrangendo uma totalidade de representações. Desse modo, o poeta carrega consigo, não somente as suas subjetividades, mas as angustias e felicidades de todo ser humano. Por essa razão, os dois poemas inseridos na peça, ademais de simbolizar um pacto melancólico, demonstram a capacidade de expressão do eu-lírico através da angustia e da solidão humana. Para Scliar (2003) é justamente na dificuldade de se expressar a melancolia enquanto sentimento/patologia que o homem se mais profundamente triste e melancólico.

2.3.6 A poesia cerveriana: entre as marcas do luto e da melancolia

Los pájaros mismos, cuando cruzan por sobre el páramo reseco de la poesía cerveriana, no cantan nunca: están mudos, o lloran, o rezan, o realizan un rito fúnebre. (ALCALÁ, 1953, p. 77)

A poesia, por suas particularidades enquanto gênero, é notadamente um espaço dileto para o exercício pleno da subjetividade. Arena privilegiada, onde se digladiam os sentimentos e suas ausências, é, em suma, um campo fértil para transferir vivências do cotidiano para o eu-lírico. A produção poética de Hérib Campos Cervera está completamente revestida por seu material biográfico. Reconhecemos essa característica após análise de sua biografia vinculada à sua obra, sendo essa mais proeminente na poesia. No tocante a essa questão, o próprio autor, na prosa intitulada *Estética del amor*²⁰, considera que:

Cuando habla el corazón existe un tañido. Los poetas expresan su dolor, su desprecio y su nostalgia cuando traducen sus sentimientos en verso. La prosa sirve mejor al cerebro que el verso. El corazón herido intensamente, se apoya para gemir en la tristeza de las rimas. **Y cuando el poeta llora en verso, es porque ha llorado al escribirlo.** Heine y Bécquer agotaron un tesoro de sentimiento en sus poesías intensamente **melancólicas**. Amaron, sufrieron, idealizaron a la mujer, imaginándola pura como el alma de un niño. La realidad espantosa de la vida chocó con sus sueños y entonces lloraron errantes y **enlutados de melancolía** sus propios idealismos imposibles. (CERVERA, 1996, p.279)

Na visão do poeta, os versos servem para expressar emoções que o próprio escritor antecipou em sua vida social, essa afirmação encontra ressonância em toda sua obra. Cervera escreveu sua própria biografia através da poesia. Nela entrevemos de maneira cartesiana e cronológica os principais momentos de sua vida. Os poemas de Hérib Campos Cervera, quando não tratam de temas da pauta social paraguaia, celebram, nas palavras do crítico literário Hugo Rodríguez Alcalá (1951), um rito fúnebre.

En la obra de Campos Cervera hay una ausencia de alegría. No hay siquiera un entusiasmo fugaz por las cosas o los seres bellos o luminosos. Es un paisaje gris,

²⁰ *Estética del amor, Cultivemos el idioma guaraní e Estampa de la selva y del destierro* são ensaios inéditos publicados postumamente no livro *Ceniza Redimida* organizado por Miguél Ángel Arguello Fernández. Os textos inéditos, segundo o organizador, estavam em posse da família e amigos, assim como muitas poesias inéditas que também estão contempladas nessa nova edição.

sombrío y desolado el de esta poesía llena de angustia y desamparo, sin árboles verdes, sin cielo claro y sin pájaros jocundos. Se insiste en esta poesía sobre los elementos a que se reducen los seres y las cosas, tras la destrucción y la muerte: la cal, la sal, la ceniza. Todos los poemas cerverianos parecen concebidos en momentos de **lúgubre melancolía, de fatal desolación**. Hay en ellos algo **radicalmente macabro y luctuoso**, un dolor, una angustia metafísica irremediable. (ALCALÁ, 1953, p.77) (Grifo nosso)

Não é forçoso reconhecer, após detalhados depoimentos dos amigos de Héríb Campos Cervera, que sua vida foi atravessada pelo luto, uma fratura incurável que o próprio escritor não conseguiu vivenciar. O *trabalho de luto*²¹ proposto por Freud, na vida de Cervera, nunca se finalizou enquanto processo. Talvez resida aí a nossa suspeita científica, assentados nos pressupostos teóricos de Freud, que a não concretização do luto acarretou na vida e obra do poeta constantes marcas da melancolia.

O luto, de modo geral, é a reação à perda de um ente querido, à perda de alguma abstração que ocupou o lugar de um ente querido, como o país, a liberdade ou o ideal de alguém, e assim por diante. Em algumas pessoas, **as mesmas influências produzem melancolia em vez de luto**; por conseguinte, suspeitamos que essas pessoas possuem uma disposição patológica. Também vale a pena notar que, embora o luto envolva graves afastamentos daquilo que constitui a atitude normal para com a vida, jamais nos ocorre considerá-lo como sendo uma condição patológica e submetê-lo a tratamento médico. (FREUD, 2006, p.98) (Grifo nosso)

Nesse contexto, Freud afirma que o luto e a melancolia possuem os mesmos sintomas, entretanto, ele não considera o luto uma patologia. Imperioso apontar, que o ensaio de Freud *Luto e Melancolia* ainda sugere o ponto limítrofe entre ambos:

[...] Os traços mentais distintivos da melancolia são um desânimo profundamente penoso, a cessação de interesse pelo mundo externo, a perda da capacidade de amar, a inibição de toda e qualquer atividade, e uma diminuição dos sentimentos de auto-estima a ponto de encontrar expressão em auto-recriminação e auto-envilecimento, culminando numa expectativa delirante de punição. Esse quadro torna-se um pouco mais inteligível quando consideramos que, com uma única exceção, os mesmos traços são encontrados no luto. **A perturbação da autoestima está ausente no luto; fora isso, porém, as características são as mesmas.** (Ibid., p.99) (Grifo nosso)

A partir do perfil biográfico de Campos Cervera, consideramos que alguns episódios foram decisivos para compor o quadro melancólico que se faz presente na em sua escritura, a saber: a) a infância marcada pela morte de seus pais; b) o primeiro exílio em Montevideo em

²¹ Para Sigmund Freud o trabalho de luto consiste, assim, num desinvestimento de um objeto, ao qual é mais difícil renunciar na medida em que uma parte de si mesmo se vê perdida nele.

razão “del 23 de Octubre” c) o segundo exílio resultado dos conflitos e perseguição da guerra civil de 1947; d) a constante perda de sua pátria.

Na esteira dos eventos elencados em que Cervera depara-se com o processo de perda, encontramos em sua obra resquícios da melancolia e do processo de luto por eles originados. Consideramos que o processo de análise do conjunto de sua obra não poderia deixar à margem as questões de ordem biográfica. Cervera deslocou de tal forma sua trajetória pessoal para os seus textos que a melancolia e o processo de luto tornaram-se, gradativamente, características inerentes de sua produção. Dessa forma, expomos, através da análise das poesias, a forma pela qual o autor apropriou-se da sua matéria biográfica para composição de sua obra poética.

O poema que inaugura a obra *Ceniza Redimida* é dedicado ao seu pai, cujo título é *Invocación, a la memoria de mi padre*.

Tú no sabes, ¡oh padre!, cómo sangra/ De mi pecho la **herida no cerrada**; / Cómo oprime mi frente ya arrugada; / La horrible pesadilla del **Dolor**. / Tú no sabes, qué triste, mi esperanza/ Yace muerta en el fondo de una tumba; /Que mi dulce quimera se derrumba/ Sepultando el objeto de mi amor

[...]Soy pesimista, padre, porque sufro; / Solo en mi senda, la **Tristeza** marcha, /Soy joven todavía y con su escarcha, / Mi cabeza ya el tiempo blanqueó

[...]No tengo padre mío, ni el consuelo, / De llorarte en tu **loza funeraria**; / Soy como el **triste** y depreciado paria/ Que ni el derecho tiene de vivir. / ¡Si vieras padre amado, cómo lucho!/ ¡Cuán largas son mis horas de agonía!/ ¡Que sola y escabrosa está la vida/ Que a la muerte me debe conducir

[...] Yo amaba padre y mi pasión de niño/ Virginal y muy pura florecía,/ Cuando llegó, fatal, un triste día/ Y el desengaño amargo conocí./ Desde entonces no aliento ya esperanzas;/ Nada pido al **Destino** ni a mi **Suerte**/ Sino olvido profundo y que la **Muerte**/ Me lleve hacia ti, padre, que os perdí. (Asunción, Julio 31 de 1923) (CERVERA, 1996, p.25-27)

O poema em destaque descortina o processo de perda vivido por Héríb Campos Cervera em relação aos pais. Nele podemos destacar um *leitmotiv*, qual seja a impossibilidade do luto. No segundo verso da primeira estrofe “De mi pecho la herida no cerrada”, notamos que o processo de dor e perda é em certa medida incurável, há nele uma analogia entre a ferida aberta que nunca cicatriza. Ao seguir na análise do poema veremos outros fatores que convergem com a nossa afirmativa. Alguns substantivos e adjetivos estão grafados com letra maiúscula, tais como Dolor, Tristeza, Destino, Suerte e Muerte. Ao destacá-los, Campos Cervera promove uma escolha intencional, constituindo-se, a nosso ver, palavras-chaves que o guiará na tessitura do poema.

Os dois primeiros versos da terceira estrofe configuram-se também como elementos decisivos para compreendermos que o processo de luto em Campos Cervera é constante: “No tengo, padre mío, ni el consuelo, / De llorarte en tu loza funerária”. Segundo Freud (2006, p.100) “o teste da realidade revelou que o objeto amado não existe mais, passando a exigir que toda a libido seja retirada de suas ligações com aquele objeto”, ou seja, Hérib Cervera não conseguiu desvincular-se do objeto amado - seus pais - portanto o trabalho do luto não foi vivenciado, dessa forma, abriu, a bem da verdade, um espaço dileto para manifestação da melancolia.

Notemos ainda que ao final do poema, nos últimos versos, o eu-lírico considera que o esquecimento e a morte são o destino mais oportuno para sanar a perda vivida. “Nada pido al **Destino** y a mi **Suerte**/ Sino el **olvido** profundo y que la **Muerte**/ Me lleve hacia ti, padre, que os perdí”. Para Miguel Ángel Fernandez, crítico literário e organizador da obra em questão, destaca que:

La vida y la trayectoria intelectual del autor de *Ceniza Redimida* son todavía insuficientemente conocidas. Una infancia desdichada, lejos de sus progenitores, parece haber marcado hondamente toda su vida, y en su poesía tal vez se encuentren las huellas de esta primera etapa de su existencia. Su adolescencia y juventud no habrían sido afortunadas. (CERVERA, 1996, p.9)

A tragédia e o azar são características comuns à biografia de Hérib Campos Cervera, o *poeta maldito*, como era conhecido, vivenciou significativas perdas que marcaram profundamente sua produção intelectual, sobretudo a sua vida. Importante destacar que a morte é um tema recorrente na produção cerveriana, avaliamos que, na mesma medida, seja resultado do contato com as inúmeras perdas tanto materiais quanto subjetivas na vida do poeta. Por essa razão, seus os versos estão a quase todo instante celebrando um rito fúnebre de perda e distanciamento do objeto amado.

La realidad radical, única y verdadera, es el dolor, el desamparo, la muerte. Vivir es, primeramente para Campos Cervera, ir muriendo; asistir angustiosamente al proceso ineluctable del propio anonadamiento. Vivir es llevar una cruz de cal –“la cruz del hombro”-, formada por nuestros huesos condenados al polvo (ALCALÁ, 1951, p.89)

O segundo processo de luto e melancolia vivenciado por Cervera foi o primeiro exílio em Montevideo e Buenos Aires, resultado da sua participação no conflito “del 23 de octubre”, na ocasião vários estudantes secundaristas foram assassinados. Vejamos como se portou a

produção do poeta nesse período. Elegemos o poema mais proeminente que traduz esse período histórico, que também carrega o mesmo nome, *23 de Octubre*:

Iban por las calles: / -juventud, los rostros; / juventud, las almas-. / Cantaban sus himnos/ pidiendo justicia; / revuelto el cabello; / cálida, la voz. / ...Y un día de octubre/ balas asesinas/ quebraron sus cantos/ [...] Los vi sobre el mármol: / los ojos purísimos, / cubiertos de sombras; / y sobre los labios/ que entonaban cánticos/ de fe y esperanza: / ¡hielo de silencio! [...] Nunca más verán tu sol, / -Asunción del Paraguay: / los fusiles del Gobierno/ colocan rosas de sangre, / sobre los pálidos rostros/ de la tropa adolescente. / Sobre estudiantes y obreros/ deja la Muerte su signo/ que no se borra jamás... [...] Los caminos del destierro/ nos vio pasar, aherrajados/ por cadenas de espionaje. / En un octubre de crímenes, / me han quitado mi ciudad (CERVERA, 1996, p.190:191)

O evento histórico denominado *23 de Octubre* foi um protesto que se deu em razão da preocupação estudantil frente à tomada do território paraguaio pela Bolívia, período histórico conhecido como *Guerra del Chaco*. Os estudantes reivindicavam uma postura do Governo em relação à soberania do país, pois até aquele momento o presidente da república não havia se posicionado politicamente sobre o assunto. O ato foi interpretado pelo chefe de estado como um golpe político, dessa forma autorizou, a partir da sacada do *Palácio del Gobierno*, local do protesto, o fuzilamento dos estudantes.

Hérib Campos Cervera conseguiu sobreviver ao atentado, mas definitivamente viu-se obrigado a exilar-se em Montevideo. Com efeito, o luto mais uma vez se presentificou na vida do poeta, muitos de seus amigos e militantes da causa política morreram. Sob a mira da perseguição e compelido a fugir, Cervera, novamente não conseguiu realizar o processo de luto, velando os corpos, depositando os esquifes nos túmulos. A ausência dos rituais fúnebres abriu espaço, mais uma vez, para a melancolia. Para Derrida “não se pode amar sem se estar vivo e sem saber que se ama, mas pode amar-se o morto ou o inanimado que assim nunca o saberão. É mesmo pela possibilidade de amar o morto que uma certa amância vem a decidir-se.” (DERRIDA, 2001, p.24)

Nessa estreita relação, na qual o sentimento mantém-se, mesmo após a morte, com a ligação ao objeto de desejo, ou como propõe Freud, do objeto libidinal, é que se torna patente a ideia de que os registros desse período histórico, assim como as perdas dos amigos de Cervera, ainda ecoaram, através dos tempos, em sua obra, de maneira significativa. Nesse sentido, trazemos à baila instituição do espaço biográfico, sugerido por Leonor Arfuch (2010); nele é possível vislumbrar a importância das vivências do escritor em relação a sua obra. Para autora é altamente aconselhável, no trato de análise do material literário,

considerar, efetivamente, as características biográficas do autor e lançar um olhar ao conjunto da obra, não dissociando vida e produção intelectual.

No poema, podemos encontrar outro signo que caracteriza o luto, “*el destierro*”. Para Freud, o exílio evoca o luto, na medida em que há uma perda significativa do espaço identitário em relação ao objeto amado, a pátria. Ao reconstruir uma nova vida em outro lócus, o exilado trará consigo as relações subjetivas mantidas em seu espaço original, por essa razão, o processo de reconstrução da “vida” em outro país é sempre uma questão lutuosa, na qual o esquecimento da vida posterior, ainda de que maneira parcial, converte-se em uma condição imprescindível para o *trabalho do luto*. Todavia, parece-nos que as marcas de perda e desolação moldaram em Hérib Campos Cervera um olhar taciturno, uma poesia melancólica, uma arte fúnebre, a obra do poeta, talvez represente o próprio processo de *trabalho de luto*, o qual ele jamais conseguiu realizar.

[...] mesmo quando essa marca não é tão fisicamente visível, tão publicamente explícita, voluntária, consciente, toda memória, todos os fantasmas que nos habitam, todas as marcas, sobretudo os traços primários – responsáveis, segundo Lacan, pela singularidade do sujeito – deixam marcas em nosso corpo, em nossa aparência física. (CORACINI, 2009, p.131)

Na mesma toada fúnebre, destacamos outro poema do mesmo período histórico, significativo, posto que ele, a seu turno, exhibe a complexidade das perdas e, sobretudo, a postura do poeta em relação à morte e a metafísica, um dos temas de sua predileção. Trata-se, no texto poético, da perda do amigo e poeta paraguaio Cristóbal Píres. O título do poema é *Al borde de la tumba de un amigo (A Cristobal Píres, en el umbral de su tumba)*

Hermano: aquí, de pie, frete a la fosa abierta / que guardará los restos de tu materia yerta, / no intentarán mis labios decirte una oración, / que para tales cosas no me da el corazón²². / Más bien –a ser sincero- sería mi gesto acaso, / protestar contra el éxodo de tu vida en fracaso. / ¡Protestar! ¿Contra quién? ¿Contra Dios? Sí; aunque es cierto / que en mi Olimpo los Dioses hace tiempo que han muerto. / Es mejor que una lágrima derramada al vacío, / el clamor bien rotundo del varón duro y fuerte. / Una lágrima apenas es un leve rocío: / mi protesta es un grito de reproche a la **Muerte**. / ¡Ah, si al menos la hipótesis de que existe un Supremo / se tornara certeza, me volviera blasfemo, / porque todas las veces que nos quitan afectos; / cada vez que algún justo se va lejos de nos; / cada vez que se mueren los buenos, los

²² Importante destacar, no interior do contexto biográfico de Hérib Campos Cervera, que o escritor filho de pais católicos jamais se vinculou a qualquer tipo de religião. Não obstante, defendia que todo posicionamento político e filosófico deveria estar atrelado à razão. Muito embora não estivesse associado a qualquer religião, Cervera, conforme amigos e a escritora Josefina Plá, sempre esteve intimamente ligado às questões metafísicas. O texto teatral *Juan Hachero* está repleto de elementos dessa natureza, seja através das rezas que curam, seja dos espíritos evocados na natureza. Na poesia encontramos os mesmos traços quando deparamo-nos com o constante debate sobre a morte e a natureza espiritual do ser humano.

perfectos/ -cómo tú, buen hermano- / levantara la diestra contra el rostro de Dios!
(CERVERA, 1996, p.36)

O texto dedicado ao amigo pressupõe, do ponto de vista da análise textual, um sentimento de revolta frente à morte e as divindades quando afirma “*en mi Olimpo los Dioses hace tempo que han muerto*”. Com efeito, essa postura incompreensível, por parte de Cervera, do processo de perda e, conseqüentemente, de renúncia, apresenta-se como marcas características do luto não finalizado, contribuindo para que a melancolia seja uma constante em seus textos e em sua vida. É recorrente nos poemas de Cervera, assim como nesse que citamos, a palavra morte grafada em letra maiúscula, assim como dor, sofrimento, luto. Palavras-chave que se repetem na peça teatral Juan Hachero, tornando-as elementos permanentes da estética de Cervera.

Outro poema que consideramos importante apresentar, o último escrito pelo poeta, pertencente à publicação póstuma de *Hombre Secreto*, intitulado Así, revela-nos uma angústia existencial do eu-lírico, assim como o jovem assassinado na peça, Cervera antecipa seu luto, em sua última produção poética datada do dia 03 de agosto de 1953, vinte cinco dias antes de sua morte.

Dejo aquí, en tus umbrales, / mi corazón inaugurado; mi voz incompatible; / **mi máscara y mi grito** y mi desvelo; / todos los carozos desnudos, roídos de intemperie; / todo lo que decae como **un pétalo seco** / en los vencidos días de **otoño**.

Hoy quiero verlo todo desde dentro; / todo el hilván y el **esqueleto de sostén**; / toda la utilería; / los telones y relieves prolijos del sueño. / Hoy recorro los acontecimientos / como quien navegara a lo largo de la miga cariñosa / de un pan / y saliera, de golpe, a flor de costra, / en llegando a la ciega corteza apoyado en carbones de próximos diamantes. / Así, ejecutado y prolijo, / con la corbata puesta y los zapatos en su sitio: / **como un muerto que espera el turno de su leño**.

Así. / Porque es hora ya de irse preguntando: /¿A qué tanto jadeo y tanto andar a pie, / con la corbata puesta al revés, / y el corazón al aire, allí, / justo sobre las coyunturas desangradas / y los dedos haciéndole señas al Dios de nadie? / ¿A qué los ojos cayéndose de tanto ver osamentas / y los párpados, ardiendo / **sobre el aire podrido de un tiempo miserable?**

Bueno: dejo aquí, en tus umbrales, / mi corazón de arena; mi voz toda desecha / y mi máscara rota y mi mano sin horóscopos, / sin huellas saturnales de **lunas muertas**; / todo aquello que amé; / todo aquello que pudo ser un canto y es solamente / desprendido terrón de cementerio.

Tómalos todavía: colócalos / en un hondo nivel de marineros descansos; / ponles un grano de sal sobre las órbitas; / **ponles una flor marchita en los ojales...** / **Llámalos a esa muerte que tú no desconoces** / y entrégalos a la dulce vocación de los pájaros / que emigran hacia el Sur... / Y no los nombres nunca, si no es para amarlos / en recuerdo, en piedad, en dulzura de tarde quieta / -como quien acunara la cabeza de un infante sin madre-, / Así. (CERVERA, 1996, p.213-214) (grifo nosso)

As palavras destacadas em negrito, aliadas aos demais signos e sentidos, denotam uma vida que vai esvaindo-se como uma “flor marchita”. Héríb Campos Cervera, no seu último poema retrata em tom solene, mas duro, o que foi a sua vida e qual destino estava reservado. Sobre esse poema, Alcalá (2008) comenta:

El trágico poema **ASÍ**, es el último suyo que se publicara, apareció días antes. Toda su muerte estaba allí retratada. “Dejo en tus umbrales...” decía en su última cosecha. Y todo lo dejó así, de veras, cuando descansó en el bullicio de la ciudad inmensa. Todavía espera el homenaje que no se le tributó. Ese homenaje sería el seguir rastreando las huellas de su vida y dar el testimonio de una conducta que soñó, antes que nada, con la Libertad de su pueblo amado: el paraguayo. (ALCALÁ, 2008, p.71)

A metáfora de Julia Kristeva (1989) serve-nos pontualmente para contextualizar vida e obra do poeta Héríb Campos Cervera: um sol negro. Nas palavras de Alcalá (2008) até mesmo os pássaros quando se aproximam da poesia de Cervera é para entoar um canto fúnebre e sem vida. Dessa forma, a crítica biográfica nos permite vislumbrar o autor por sua obra na medida em que todo olhar artístico plasmado na literatura foi antes uma agonia/angustia da vida social. (SOUZA 2010). Nessa perspectiva todo material estético está dotado de um componente humano, por essa razão, autor e obra caminham par-e-passo no sentido de que as experiências na arena social são notadamente vividas no corpo e ficcionalizadas no texto (NASCIMENTO, 2009).

TERCEIRA JORNADA

3. Um olhar fronteiriço

Nas duas primeiras jornadas envidamos nossos esforços no sentido de trazer à baila o perfil biográfico de Héríb Campos Cervera, assim como analisar sua produção literária, privilegiando os estudos sobre o luto e a melancolia. Com efeito, a partir dessas reflexões anteriores, acreditamos oportuno, nesse capítulo/jornada propor uma reflexão em torno da literatura produzida no Paraguai. Buscamos propor um diálogo entre os estudos comparatistas os estudos culturais/subalternos para compreender a produção cerveriana no contexto da crítica literária latino-americana.

3.1 Literatura na fronteira: entre silêncio e o luto

Cuando hablamos de historia literaria, ¿de qué historia hablamos, quién o quiénes la hacen y desde dónde, cuales son sus puntos de vista, qué intereses están en juego tras el discurso crítico e historiográfico, de que espacios y tiempos de recepción hablamos?

Miguel Ángel Argüello (2009)

Quais elementos discursivos ou marcas culturais que legitimam ou caracterizam uma literatura como nacional? E ao identificar esses traços quais são de fato às representações sociais que emergem dessa produção artística? No fluxo de indagações como as que ora apresentamos, valendo-nos delas, em tese, como pretexto para descortinar outras práticas, a do esquecimento (in) voluntário de determinados temas e autores, e a implicação dessas ocultações para a crítica literária, sobretudo, àquelas circunscritas ao contexto latino-americano, deixando-nos expostas as *fissuras* que envolvem as narrativas da Nação. (HOMI K. BHABHA, 2006).

Na tentativa de deslindar tais questões, cumpre informar algumas marcas ou traços que conformam as condições de produção. Buscamos imprimir no tecido desse texto, reflexões literárias de ordem regional/local. As nossas preocupações inscrevem-se, pois, no contexto literário sul-mato-grossense e paraguaio, grosso modo, uma preocupação fronteiriça. Por nascer nos arrabaldes, a tentativa de mediar um diálogo reflexivo sobre as produções artísticas nesses ambientes, exige-nos uma mirada heterogênea, tentando buscar as diferenças a fim de encontrar as possíveis semelhanças, trazendo à baila o que nos é *próprio* e/ou *alheio* para ser fiel aos postulados de Tânia Carvalhal (2003).

Importa ressaltar que as perspectivas que margeamos dão-se no e pelo texto. As reflexões nascem de um processo dialético, entre o *eu* e o *outro*, do que nos conforma enquanto sujeitos e da alteridade que perpassa essa relação. Culturas e textos são atravessados por esse contato/contágio – *eu* e *outro* – à medida que todo texto carrega marcas indissociáveis de seu enunciador e das influências enunciatórias. Dessa forma, o que se espera com os estudos teórico-culturais é o conhecimento tácito das diferenças que estão inscritas e atravessadas no continente Latino-americano. Na percepção de Alberto Moreiras “[...] o imaginário migrante precisa conhecer o outro, na medida em que esse outro é agora quase que nós mesmos, ou uma parte importante de nós mesmos”. (MOREIRAS, 2001, p.42).

Na mesma medida, a pesquisadora Tânia Carvalhal sugere-nos a condição de destaque das relações que se estabelecem nos textos, e essa, sempre mediada, contaminada e atravessada pela influência do outro. “Quando penso no Outro, não quero designar apenas uma dimensão humana da alteridade, mas também a textual, posto que podemos também pensar no Outro como a tradução do texto: o texto alteridade” (CARVALHAL, 2003, p.29) Nesse espaço intervalar (BHABHA, 2006), onde as culturas encontram-se, amalgamam-se, distanciam-se e aproximam-se em um percurso histórico que é particular à constituição da nação²³, buscamos entender os apagamentos intencionais no discurso crítico literário que privilegiou, sobremaneira, a produção eurocêntrica em detrimento da local. Em certa medida, tais considerações permitem-nos questionar os postulados metodológicos e teóricos das Ciências Humanas, principalmente as disciplinas circunscritas ao âmbito da crítica literária, no dizer de Alberto Moreiras esse arcabouço teórico “acha-se de certa forma impotente para desenvolver estratégias contra-hegemônicas viáveis”. (MOREIRAS, 2001, p.14).

²³ Nesse ponto, considero que a formação histórico-cultural que atravessa a constituição de Nação é similar a ambos os países, aproximando-se muito pontualmente no processo de colonização sobre a égide de Nações européias.

Por muito tempo - se é que esse tempo ainda não é como propôs Santo Agostinho²⁴, “o presente das coisas passadas” -, olharam-se as produções literárias a partir da América Latina com uma “mirada estrábica”, produzindo internamente com vistas à construção do nacional, mas sem dispensar a produção eurocêntrica, uma vez que:

La conciencia de no tener historia [ou de termos uma história pequena se comparada à européia], de trabajar con una tradición olvidada y ajena, la conciencia de estar desplazado e inactual. Podríamos llamar a esa situación la mirada estrábica: hay que tener un ojo puesto en la inteligencia europea y el otro puesto en las entrañas de la patria. (PIGLIA, 2001, p.63)

A importação do modelo do colonizador é marcada ainda por contornos de dependência cultural. “A Literatura Comparada atravessou seu primeiro século de existência em meio a intensos debates, mas apoiada em certos pilares, de tintas nitidamente etnocêntricas, que pouco se moveram ao largo de todo esse tempo”. (COUTINHO, 2009, p.27). As marcas e influências da colonização sobreviveram no *novo* continente sobre a ótica da dependência cultural. Essa produção que emergiu no seio das nações colonizadas constitui-se, em grande medida, uma cópia infiel da produção europeia, muito embora se devam guardar as devidas ressalvas em relação a essa assertiva, tendo por base o processo e o conceito de influência²⁵. Nesse sentido, ainda nos é válida, na esteira do pensamento de Antonio Candido, o qual considera que “estudar literatura brasileira é estudar literatura comparada” (CANDIDO, 1989, p.153), podemos generalizar e aplicá-la ao contexto latino-americano: estudar literatura latino-americana é estudar literatura comparada.

Ao ser incisivo em suas análises críticas Antonio Candido e, por conseguinte, Roberto Schwarz e Silviano Santiago, vão de maneira pioneira, descortinando novas abordagens teóricas para pensar a literatura e a cultura como elementos constitutivos da nação por fora de uma visada dualista, centro *versus* periferia. Nessa toada, notória e produtiva, foi à revolução que se abateu sobre os alicerces da Literatura Comparada, sobretudo, quando se percebe que os procedimentos críticos adotados até então estava indo a bancarrota, impossibilitando mecanismos de apreensão da realidade literária frente à nova ordem social e econômica que pairava especialmente na Europa.

²⁴ Ver: AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Trad. Arnaldo do Espírito Santo. Universidade da Beira Interior: Covilhã, 2008.

²⁵ Cumpre destacar que o processo de influência é inerente à literatura, o que torna patente afirmar que toda literatura carrega consigo marcas do contato entre as produções histórico-culturais. Dessa forma, o que pretendo estabelecer aqui é a distinção entre influência e cópia, posto que para Antonio Candido a “literatura brasileira” só é tida como tal a partir do Modernismo.

As discussões teóricas voltadas para a busca de universais deixaram de ter sentido e seu lugar foi ocupado por questões localizadas, que passaram a dominar a agenda da disciplina: problemas como o das relações entre uma tradição local e outra importada, das implicações políticas da influência cultural, da necessidade de revisão do cânone literário e dos critérios de periodização (COUTINHO, 2009, p. 37)

A rearticulação dos fundamentos da disciplina para pensar por fora dessa visada nacionalista, pintada de um ufanismo inexistente, demora-se no contexto da América Latina para integrar-se ao campo político, ou seja, a do posicionamento crítico, pois toda crítica é, por excelência, um ato eminentemente político.

Ainda com a perspectiva de COUTINHO (2009), o desvio de olhar operado no seio do Comparatismo, como resultado da consciência do teor etnocêntrico que o dominara em fases anteriores, emprestou novo alento à disciplina, que atingiu enorme efervescência justamente naqueles locais até então situados à margem e agora tornados postos fundamentais no debate internacional. Nesses locais, dentre os quais a América Latina, onde não há nenhum senso de incompatibilidade entre Literaturas Nacionais e Literatura Comparada, o modelo eurocêntrico até então tido como referência, vem sendo cada vez mais posto em xeque, e os paradigmas tradicionais cedem lugar a construções alternativas ricas e flexíveis, cuja principal preocupação reside na articulação da percepção dos produtos culturais locais em relação com os produtos de outras culturas, máxime daquelas com que a primeira havia mantido vínculos de subordinação. Nessa perspectiva, cumpre mencionar que:

É justamente no estudo das especificidades do processo de apropriação com o sistema literário e cultural latino-americano, de maneira geral, que o Comparatismo apresenta sua mais expressiva transformação na América Latina, passando de uma investigação mecânica e unilateral de fontes e influências a uma disciplina de abordagem do fenômeno literário, capaz de desencadear um verdadeiro diálogo de culturas. (COUTINHO, 2009, p. 37)

O diálogo que se estabelece a partir dessa nova perspectiva, calcada na diferença cultural, que privilegia o processo transcultural, propicia no espaço latino-americano uma (re) leitura das literaturas nacionais, trazendo o contexto político e social em que estão inseridas, uma vez que o produto literário, como produto de uma manifestação cultural “[...] traz elementos que abarcam fatores de ordem social, política, tecnológica e econômica”, e que

“[...] precisam ser levados em conta por favorecerem o pleno desenvolvimento do processo transcultural”. (ENEDINO; SÃO JOSÉ, 2011, p. 30).

Com efeito, se as perspectivas analíticas que se debruçam sobre o contexto latino-americano já possibilitam novas reflexões, onde o regional/local pode ser contemplado, falta, por outro lado, um arcabouço crítico teórico que permita ler a cultura na diferença. E, ao propor essa nova leitura, devemos desvencilhar-nos das relações dualistas: centro-periferia, colonizador-colonizado, Europa-América-Latina. Tal imperativo assenta-se, de modo especial, em uma tentativa de apagar esse discurso subalterno que ecoa, sobretudo, nas análises nacionalistas e nos postulados da crítica marxista.

Importa ressaltar que os estudos comparatistas, por sua mudança de foco disciplinar, podem ser consideradas uma das áreas das Ciências Humanas que mais colaboraram para o constructo teórico dos Estudos Subalternos. Tal assertiva é respaldada, consideravelmente, pela natureza comparatista da disciplina. Descobriu-se que a comparação entre textos e literaturas já não mais abarcava a multiplicidade de representações simbólicas de determinadas comunidades. Viu-se a necessidade de contemplar com mais relevo os apagamentos históricos, os discursos silenciados, mas, sobretudo, construir teoricamente na academia um pensamento que contemple as questões locais/regionais, tal tarefa, talvez, encontre-se hoje ao encargo dos Estudos Subalternos.

Nesse bojo teórico, a diferença cultural constitui, nesse texto, o tônus preponderante das linhas que o encerram. Para pautá-lo, podemos elencar consideráveis relações do campo da diferença cultural que ora distanciam e ora aproximam o Mato Grosso do Sul do Paraguai, a começar pela distancia entre a língua portuguesa, a espanhola e a guarani. Ao propor uma reflexão cuja articulação dá-se no plano dos estudos comparados e se desemboca nos estudos subalternos, pretendemos, doravante, trazer à baila o *lócus* de enunciação no qual emerge essa produção cultural fronteiriça, a fim de desvelar as ocultações e omissões intencionais ou não no contexto da crítica literária, de modo especial, da produção de Hérrib Campos Cervera.

3.2 Apagando fronteiras: das margens e das aproximações culturais nos arrabaldes pantaneiros

“Quem marcha rumo ao Centro-Oeste, mais precisamente em direção ao Estado de Mato Grosso do Sul, está condenado a ver o sol suspenso do outro lado dos limites e das fronteiras”.

Edgar Cezar Nolasco (2010)

Ao adentrar nossas fronteiras secas de cerrado e avançar por regiões pantaneiras inundadas por águas e camalotes, tem-se a impressão de um Estado que está à margem da realidade geográfica brasileira. O imaginário mítico povoado por animais selvagens que cruzam as ruas das cidades, pelo ar pitoresco que o pantanal evoca no inconsciente coletivo, e por estar fora das rotas oceânicas, reforça a condição periférica de Mato Grosso do Sul.

Atravessado por culturas e fronteiras, nosso Estado situa-se como uma encruzilhada, levando a vários caminhos, sempre um lugar de passagem, de trânsito, um lugar a definir-se e construir-se culturalmente. Elegendo a região Sul do Estado como rota a ser seguida, vamos entrar em solo paraguaio, um país que, *mutatis mutandis*, assemelha-se ao nosso Estado em condições periféricas e subalternas.

Podemos dizer que o Estado de Mato Grosso do Sul é um lugar de imigrantes, gentes de todos os lados, um lugar de pousos, de passagens e paradas permanentes. Uns deixam seu passado para trás; outros, não. Uns trazem sua história na algibeira; outros, não. Uns se despojam de sua história; outros morrem por ela. Uns saem em busca do que perderam; outros empurram o passado para frente. Essa confusão babélica, de gentes, de línguas e culturas, faz a *diferença* cultural que especifica a nação sul-mato-grossense. Esse lugar nasceu depois da invenção da aculturação. Aqui o lugar é o processo de transculturação por excelência. (NOLASCO, 2010, p.14)

Economicamente e geograficamente Mato Grosso do Sul e Paraguai representam uma parcela diminuta na escala de importância no contexto internacional. Tal assertiva encontra eco principalmente nos índices de desenvolvimento social e econômico apresentados por ambos. *Lugares de miúdas culturas* como assinala Nolasco (2010), o que esses locais carregam em sua algibeira literária? Seríamos capazes de projetar a produção artística que se erige em solo fronteiro? E ao fazê-lo quais são as perspectivas que se identificam e se

distanciam em ambas as literaturas? Pensar na contemporaneidade as respectivas literaturas seria ainda render homenagens à proposição de Candido (1989)? Estudar literatura latino-americana ainda é estudar Literatura Comparada?

As questões que ora levantamos convergem em certa medida para questão do nacional, das narrativas que se construíram para privilegiar as paragens da identidade, associando as diretrizes políticas ao que se convencionou postular como Estado-nação. Nessa esfera, torna-se imperativo valer-nos dos conceitos de Homi K. Bhabha (2003) no que se refere aos discursos performáticos e pedagógicos inseridos em um tempo disjuntivo.

O tempo de escrita da nação, no discurso pedagógico, é linear, ou seja, é um tempo homogêneo que não permite a transparência das fissuras do presente, das vozes minoritárias, transformando a comunidade numa representação horizontal do espaço. Na temporalidade pedagógica, o discurso unificador de vozes dominantes, torna-se uma escrita narcísica na qual o todo da nação é representado metonimicamente pela parte que escreve a História oficial.

Bhabha (2003) propõe o local da cultura como “entre-lugar deslizante”, marginal e estranho, que, por resultar do confronto de dois ou mais sistemas culturais que dialogam de modo “agonístico”, é capaz de desestabilizar essencialismos e de estabelecer uma mediação entre teoria crítica e prática política. Na percepção de Bhabha, é justamente no que foi apagado pela história, pelo discurso hegemônico, que podemos vislumbrar o local da cultura, ou seja, é na especificidade e não na coletividade que encontraremos os espaços intervalares da cultura, não mais *muitos* como *um*, senão como propôs o autor, *de muitos um*.

Os fragmentos, retalhos e restos de vida cotidiana devem ser repetidamente transformados nos signos de uma cultura nacional coerente, enquanto o próprio ato da performance narrativa interpela um círculo crescente de sujeitos nacionais. Na produção da nação como narração ocorre cisão entre a temporalidade continuísta, cumulativa, do pedagógico e a estratégia repetitiva, recorrente do performático. É através desse processo de cisão que a ambivalência conceitual da sociedade moderna se torna o lugar de *escrever a nação*. (BHABHA, 2007, p.169).

Escrever a nação a partir de suas margens e bordas exige outro tipo de temporalidade, distinta daquela linearidade proposta pela visão historicista e pelo holismo cultural. Essa escrita da nação, a partir das margens, propõe que se considerem temporalidades diversas e múltiplas, levando em conta as escritas que foram silenciadas pelo conceito de “comunidade imaginada”. Uma temporalidade na qual as diversas manifestações culturais sejam consideradas, um tempo sem início nem fim, a exemplo da emblemática serpente na mão do deus Kronus, cujo movimento circular permite uma visão em totalidade do corpo representado

“espaços sem lugares, tempo sem duração” (ALTHUSSER, 1998, *apud* BHABHA, 2007, p.202).

A escrita ambivalente da nação (o pedagógico e o performático) constrói outra temporalidade narrativa – “a temporalidade disjuntiva” -, baseada na cisão entre a temporalidade continuísta e cumulativa do pedagógico e a estratégia repetitiva, recorrente do performativo. Essa escrita dupla da nação permite que sejam contemplados outros aspectos de um determinado evento histórico - a construção do herói nacional e o heroísmo do colonizador, vistos a contra-pêlo e de forma irônica, desmistificam o discurso monológico da nação. É nesse processo de cisão, que a escrita ambivalente torna-se o lugar de escrever a nação.

Complementando os conceitos de Bhabha, o uruguaio Hugo Achugar (2006) reflete acerca de alguns cenários da nação ao mesmo tempo em que reflete sobre mudanças que colaborariam para uma injeção de realidade nesses conceitos. De acordo com ele, se nos baseássemos em Renan Duara, “o elemento básico sobre o qual se constrói tanto o discurso da nação como o discurso sobre a nação [...] é a posse de um patrimônio comum resultante da negociação em torno do esquecimento realizado, ou disposto a ser realizado, por uma determinada comunidade”. (ACHUGAR, 2006, p.158). Desse modo, selecionando o que poderia ou não ser definido como uma nação, o que funcionaria como a criação de um discurso específico.

Achugar (2006) ainda nos lembra que em muitos locais o conceito de nação caminha perigosamente perto da noção de homogeneidade e que a “primeira tradição a ser pensada é a do cenário da nação como um, único e homogêneo”. (ACHUGAR, 2006, p.156). O crítico considera que o debate atual sobre o tema aborda os direitos dos diferentes sujeitos sociais no que diz respeito àquilo que deve ser esquecido e ao que deve ser lembrado, o que seria um questionamento acerca da validade desses esquecimentos e de quem os seleciona. O teórico salienta que

[...] toda memória, toda recuperação e representação da memória implica uma avaliação do passado. [...] O que não se percebe é [...] que as formações nacionais não se esgotam no econômico, e que as múltiplas histórias [...] e as múltiplas memórias são um elemento central da categoria ‘nação’. (ACHUGAR, 2006, p.197).

Entender as múltiplas concepções de narrativa da nação no interior de nossas literaturas reforça-nos a necessidade de compreender as narrativas hegemônicas sobrepostas às narrativas paralelas. Em um percurso de resistência, nossos escritores tentaram, cada qual a

seu turno, privilegiar paragens diferentes para o enredo da nação. Grosso modo, constitui-se uma tentativa de sair de um discurso pedagógico, institucionalizado pelo Estado, e inserir-se em um performático, contrapondo sempre os institucionais. Por outro lado, a função do crítico deve sempre estar no espaço intervalar das duas narrativas, na fissura exposta entre ambas. É nessa seara que o olhar investigativo deve deter-se. No processo de construção cultural, conforme Achugar (2003) não há lados, amigos ou inimigos, situação e oposição, o que temos são narrativas que se pretendem verdadeiras a sua maneira. Não obstante, conhecê-las torna-se imperativo para o processo dialético do *eu* e do *outro*, da constituição dos sujeitos e, por conseguinte, das nossas pequenas, mas significativas literaturas.

Para entendermos o material que alimenta nossas literaturas devemos compreender que na esfera da cultura nada pode ser quantificado e analisado com precisão cartesiana. Nesse sentido, a Literatura Comparada e, de modo especial, a crítica de revestir-se da indumentária da *différence* como estratégia de abordagem para entender os desvãos que há no processo de narração da nação a partir dos elementos literários. Desse modo, *différence* é:

Termo cunhado pelo filósofo francês Jacques Derrida para traduzir o duplo movimento do signo linguístico que diferencia e difere, nunca se fixando numa única instância. Conforme insiste Derrida, não se trata de um termo, conceito novo ou modelo de análise, o que desafia desde logo a sua inscrição em qualquer dicionário, porque isso significa limitar a sua significação. A exemplo do que tem sido feito na crítica anglo-americana, deve manter-se este termo no seu original por não existir um correspondente em mais nenhuma língua, incluindo o Português, que transmita completamente toda a sua significação. Miguel Tamen, tradutor do *Glossário da Crítica Contemporânea*, de Marc Angenot, traduz *différence* por "diferição", rejeitando muito bem as propostas de "diferência" ou "diferença", totalmente absurdas. No entanto, "diferição" apenas sugere uma parte da significação do termo, ou seja, apenas sugere "retardamento, adiamento" (*différer*, "diferir"). Fica por significar o estabelecimento da diferença, o acto de dissemelhança, do diferenciar, o diferente (não exactamente o diferido). O termo cunhado por Derrida, propositadamente pronunciável da mesma forma nas expressões *différance* e *différence*, porque a escritura não copia exactamente a fala, pretende ser uma síntese deste duplo movimento de ser diferente/dissemelhante e diferente/retardado. Podemos ilustrar o duplo movimento da *différance* com o seguinte exemplo: a palavra "infinito" pode ser definida por aquilo que é (o imensurável, o ilimitado, o absoluto, etc.) — o que significa que o sentido é sempre diferido, visto que precisamos de outras palavras para definir uma palavra —; e pode ser definida por aquilo que não é, ou seja, pelas suas diferenças ("finito", "limitado", "relativo", etc.). (CEIA, 2012, s/p)

Na esteira dos conceitos de Bhabha (2007) podemos encontrar nos espaços intervalares, nas fissuras, as histórias que foram borradas em detrimento das institucionalizadas e começar a pensar a nação a partir de uma nova perspectiva, sem o ranço do dualismo cultural, centro-periferia, América Latina- Europa. A nação, pensada por essa perspectiva, reescreve no tecido de sua história outras vivências, outros enredos e, sobretudo,

outras versões para narrar a nação. Reside aí a mecânica do conceito proposto por Derrida – a *différance*, nação abarca uma multiplicidade de memórias, narrativas e contextos, explicá-la no plano discursivo e histórico talvez seja uma tarefa árdua que necessite um olhar mais amplo e perspicaz do que os meros discursos cristalizados sobre o termo.

Ao adentrarmos na arena dos textos que emergem dos arrabaldes pantaneiros, temos como uma impressão crítica que eles são antagônicos, muito embora os limítrofes culturais sejam tão curtos, a distância cultural é notória. A produção poeta paraguaio Héríb Campos Cervera é um exemplo dessa impressão. Nascida nas tramas do exílio, a produção cerveriana, carrega como marca a imagem da nação sobre a insígnia diaspórica.

Não desejamos propor uma reflexão dualista, tampouco demonstrar as lacunas entre as literaturas, mas sim pensar politicamente em projetos intelectuais e políticos que de certa maneira são antagônicos.

Destarte, o que se nos apresenta é o desafio de aproximar e, até mesmo, mensurar as nossas literaturas. A nossa proximidade física não foi suficiente para que as literaturas se apropriassem uma das outras, nem mesmo que houvesse influências expressivas. Quais escritores brasileiros circulavam naturalmente em solo paraguaio?²⁶ Quais as produções paraguaias nos são referências? Não precisamos render homenagens ao óbvio. Estamos conscientes de que conhecemos muito pouco a literatura vizinha e, o contrário, pode ser considerado verdadeiro. Essa distância justifica-se em grande medida pela nossa “moléstia” em dar ênfase a tudo o que nos é externo, a toda produção que é nitidamente européia. Essa “cegueira” cultural levou-nos e, se é que ainda não nos leva, a borrar as literaturas marginais, histórias que nos atravessam e que se configuram como narrativas do nosso continente.

Escritores paraguaios como Joseina Plá e Augusto Roas bastos, muito embora estejam sendo gradativamente estudados enquanto análise crítica em alguns programas de pós-graduação, não identificamos a circulação da produção desses escritores em livrarias²⁷ ou em bibliotecas. Ao efetivarmos pesquisas em diversas livrarias eletrônicas ou físicas raros foram

²⁶ No final da década de 40, em Buenos Aires, Héríb Campos Cervera conheceu o escritor brasileiro Jorge Amado. Mantiveram uma relação de amizade. Os encontros dos amigos, dos refugiados, exilados eram realizados no antigo Café Berna, cujo proprietário também era um exilado da Guerra Civil Espanhola. Nesse local reuniam-se muitos escritores, a fim de compartilhar suas produções, e, acima de tudo, as suas memórias de exílio. Muito embora tenham convivido no plano físico, no plano escritural não houve o contato/contágio de uma amizade literária.

²⁷ Importante destacar que a Folha de São Paulo editou uma coleção reunindo a produção de escritores latino-americanos, consideramos que a iniciativa é importante na medida em que socializa as produções de escritores do continente, entretanto, avaliamos que a iniciativa tardia, não representa uma tendência do mercado editorial brasileiro.

os momentos que encontramos alguma obra dos escritores mencionados. Na mesma medida, escritores bolivianos e peruanos são esquecidos por um mercado livreiro, assim como por estudos críticos que permitam refletir sobre a produção literária nesses países. Um exemplo notório está nos estudos críticos sobre Héríb Campos Cervera, poucos foram os trabalhos produzidos no paraguaio pela crítica que se dedicaram a obra do poeta, no Brasil esse é o primeiro.

Essa predileção reforça a condição subalterna da nossa produção, mas reforça, consideravelmente, a necessidade de um discurso crítico que seja capaz de articular representações por fora desse cenário de aculturação, apagando fronteiras poderemos entender as margens e aproximações culturais nos arrabaldes pantaneiros.

3.3 Omissões e ocultamentos na produção de Héríb Campos Cervera

La historia de nuestras literaturas está lejos de parecerse a un jardín geométrico, de formas claras y distintas. Sus senderos no sólo se bifurcan sino también se disuelven y se pierden en la espesura de los procesos artísticos y sociales. **Aunque resulte incómodo, no es inoportuno mostrar las manipulaciones ideológicas y los equívocos conceptuales que dificultan una valoración más cabal de la producción estética**, asumiendo la complejidad de los factores que intervienen en ella. La comprensión del hecho literario adquiere así nueva dimensión, no privada del rigor de la crítica y atenta a los múltiples componentes de la práctica artística. (ARGÜELLO, 2009, p. 73) (grifo nosso)

Omissões e ocultamentos, segundo o crítico literário paraguaio Miguel Ángel Fernández Argüello, são características notórias nas nossas literaturas. Nascem, sobretudo, das escolhas voluntárias de certos autores e temas em detrimento a outros. Esse posicionamento, segundo o autor, é em grande parte, fruto do preconceito e do posicionamento ideológico que constituem o cânone literário latino-americano. Acrescentam-se, também, a essa plêiade de equívocos, o desconhecimento conceitual ou a falta de vontade em conhecer as literaturas ditas marginais. Esse descaso crítico revela em suas tramas uma capacidade de apagamento muito marcante dos discursos pedagógicos. O que se retrata em nossas literaturas é a tentativa de homogeneizar o discurso institucional ao literário, ou seja, os discursos que se equiparam em sua verve ideológica. Torna-se mais visível esse

posicionamento quando analisamos a produção literária na América Latina no período de formação dos regimes de exceção.

A obra de Héríb Campos Cervera apresenta-se nesse contexto de seleção/ocultamento como uma amostra contundente de como as escolhas canônicas opera, quase sempre, respaldada em uma posição institucional, na qual as influências ideológicas estão assentadas em relação pontual entre academia e Estado. A obra do poeta paraguaio ganha relevo e densidade somente após o período ditatorial a que o país estava submerso. Autores como Josefina Plá, já se enquadravam como produção nacional, parte integrante da literatura oficial, com exceção de Cervera. Esse ocultamento voluntário justifica-se, de modo especial, pela estética revolucionária que atravessa a produção cerveriana. Nesse sentido, preferiu-se apagar as considerações críticas em torno de sua obra do que construir um estudo sistematizado de sua vida e obra.²⁸

Por outro lado, com o retorno à democracia e, de modo expressivo, pelo sentimento de nacionalismo, começou-se a dar ênfase às obras do poeta. Tal atitude respaldou-se na necessidade de elaborar manuais literários que contemplassem a arte como resistência em solo paraguaio. Na mesma medida, a crítica literária, segundo Miguel Ángel, nas últimas décadas vem dedicando seus esforços analíticos aos postulados literários que foram de certa forma esquecidos ou devidamente borrados das práticas e contexto da crítica.

No ano de 1940 publicou-se o livro *Nueva Historia de la Literatura Americana* de Luiz Alberto Sánchez. Nele há um compêndio sobre os principais escritores e obras do novo continente. Nesse manual literário dedicaram escassas 20 linhas para a produção paraguaia. Segundo Hugo Rodríguez Alcalá em seu livro *La incógnita del Paraguay y otros ensayos* essa síntese irônica da literatura nacional deveu-se em razão da falta de vontade e interesse sobre a literatura paraguaia. Assim, assinala o crítico:

Como el Paraguay y, en especial, su literatura eran una incógnita para Luis Alberto Sánchez, no podía él captar el no obvio sentido larvado siempre en las obras literarias publicadas durante la etapa de la reconstrucción, aun en las de tono más afirmativo y sereno. ¿Por qué la historia devoraba a la literatura según frase feliz bien conocida? (Quien la escribió no entendió todo el dramático alcance de su propia observación). ¿Por qué se vivía absorto en el pasado y de espaldas al futuro? ¿Por qué en las primeras décadas del siglo era imposible una narrativa crítica? ¿Por qué la narrativa entonces posible era idealizadora y ciega ante las realidades de más urgente enfoque? (ALCALÁ, 1987, p.126).

²⁸ Importante destacar que até hoje não há publicado a biografia do escritor Héríb Campos Cervera no Paraguai. As informações que nos baseamos para o presente trabalho encontram-se de forma dispersa em alguns manuais literários desse país e no trabalho do crítico argentino Armando Almada Roche.

Rodríguez Alcalá (1987) revela que o esquecimento crítico em relação às obras literárias paraguaias constitui-se como fator histórico. Afirmar ainda que a produção paraguaia existe e é profícua, muito embora queiram escamoteá-la sobre a insígnia de uma literatura menor, uma produção que nascida em um país sem importância no cenário econômico do continente não valeria esforços críticos para analisá-la.

No ano de 1968, Luiz Alberto Sánchez publicou o livro *Proceso y contenido de la novela hispano-americana*. A obra em questão dedicou um estudo crítico sobre os romances hispano-americanos. Na mesma medida ocultaram-se as obras paraguaias do processo analítico de compilação. Mais uma vez a crítica operou por exclusão. Para Miguel Ángel as condições de produção da literatura paraguaia podem ser uma das razões que levaram ao total esquecimento de escritores e obras desse país. Para Alcalá:

Lo más curioso es que cuando en 1968 publica el maestro la segunda edición corregida y aumentada de su *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana*, el Paraguay sigue siendo una «incógnita». Y eso que ahora sí, en 1968, el Paraguay cuenta con dos novelistas de primera categoría: Gabriel Casaccia, cuya primera novela es de 1952, *La babosa*, y Augusto Roa Bastos, cuyo gran libro, *Hijo de hombre*, de 1960, es una de las más notables obras de ficción de la América hispánica. Sánchez en 1968 no se olvida de Juan Rulfo -coetáneo de Roa-, ni de Carlos Fuentes, ni de Vargas Llosa, más jóvenes que el novelista paraguayo. Cita, sí, de pasada a algunos paraguayos. Entre ellos a Arnaldo Valdovinos, cuyo nombre de pila aparece como *Armando* (Curioso es también que en 1940 Sánchez cita ya a Arnaldo Valdovinos; pero aunque el título de la novela que menciona es correcto, *Cruces de quebracho*, su autor aparece como *Amaldo Baldovinos*. (ALCALÁ, 1987, p.153).

Para entender esse processo de ocultamento, aproximamo-nos das cercanias culturais que culminaram com a peça dramatúrgica *Juan Hachero: una crónica dramática en un prólogo, tres jornadas y un epílogo* do poeta paraguaio Hérib Campos Cervera. Dessa forma, pretendemos conceber seu percurso histórico aliado ao campo do *bios* do escritor, a fim de lançar luz ao processo de produção e, na mesma escala, compreender as razões que deixaram à margem, por um relativo espaço de tempo, as obras de Cervera.

Cumprir destacar que a peça foi criada por seu autor quando esse estava exilado na Argentina. Segundo dados da sua biografia, a peça em questão foi à única produção de Cervera a qual foi concluída em menos de uma semana. Seus poemas levavam meses e até anos para, segundo as exigências do próprio escritor, estar na condição de publicável.

Su único libro “*Ceniza Redimida*” es semilla de más de 20 años de labor. Le llevaba meses para concluir un poema; durante años le acompañaba el fantasma de un canto inconcluso. Acaso la sola vez en que todo le salió como de un tirón fue después,

cuando poseído por una extraña fiebre y bajo la influencia de Lorca, preparó su pieza teatral “*El Hachero*” aún inédita. Durante lustros le obsesionó el tema; en pocos días lo dejó como está” (ELVIO, 2000, p. 66).

Essa, talvez, seja uma das razões pelas quais o autor tenha publicado somente dois livros. *Juan Hachero* foi escrito em uma mesa do Café Berna, local de encontro dos paraguaios e espanhóis que estavam exilados na Argentina. As condições de produção, por peculiares, revelam em seu contexto, a fratura incurável da diáspora. Os escritores, conforme nos mostra os relatos de exílio, elegem um ponto de pouso, para se reabastecer e compartilhar os infortúnios da alma, da saudade e nostalgia de viver longe de sua pátria. Para Bhabha (2007), a dispersão de povos transforma-se também em um tempo de reunião.

Reuniões de exilados, *émigrés* e refugiados, reunindo-se às margens de culturas “estrangeiras”, reunindo-se nas fronteiras; reuniões nos guetos ou cafés de centros de cidade; reunião na meia vida, meia-luz de línguas estrangeiras, ou na estranha fluência da língua no outro; reunindo os signos de aprovação e aceitação, títulos e discursos, disciplinas; reunindo as memórias de subdesenvolvimento, de outros mundos vividos retroativamente; reunindo um passado num ritual de revivescência; reunindo o presente. Também a reunião de povos na diáspora: contratados, migrantes, refugiados. [...] A reunião de nuvens às quais o poeta palestino Manmoud Darwish pergunta: “para onde devem voar os pássaros depois do último céu?” (BHABHA, 2007, p.198).

Nota-se que a produção efetivada em outras paragens por Cervera pode ter influenciado as tramas que enredam a tessitura de sua peça. Entender o exílio em sua amplitude reforça novamente a necessidade de entender a/na diferença cultural e social, e essas estão marcadas pela condição transitória de um sujeito provisoriamente sem pátria. Ao descentralizar o texto como fonte principal de análise nos processos comparativos o ganho analítico se faz mais intenso por privilegiar autor e obra; “[...] a abertura ao outro, aquele que não escreve como nós, que não pensa como nós – que é ele mesmo, em sua diferença e originalidade. O encontro de culturas e o encontro de pessoas não são separáveis” (ETIEMBLE, 1998, p.28).

Ao descortinarmos a produção do poeta Hérib Campos Cervera, somos compelidos a compreendê-la na esfera do exílio. A literatura de/no exílio, segundo alguns críticos, poderia constituir-se como um tópico à parte nos estudos literários. Entretanto, essa visada profícua da produção no exílio não pode vir a escamotear as reais condições de produção discursivas dos sujeitos que jazem sobre essa realidade histórica e social.

O exílio nos compele estranhamente a pensar sobre ele, mas é terrível de experimentar. Ele é uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar: sua tristeza essencial jamais pode ser superada. E, embora seja verdade que a literatura e a história contêm episódios heróicos, românticos, gloriosos e até triunfais da vida de um exilado, eles não são mais do que esforços para superar a dor mutiladora da separação. As realizações do exílio são permanentemente minadas pela perda de algo deixado para trás para sempre. (SAID, 2003, p.46).

Cervera, muito embora tenha decidido pelo exílio no plano físico, podemos considerá-lo também como um intelectual exilado por ideal, o que Said (2003) denomina como *outsider*.

Por certo já tinha me acostumado a ser periférico, a estar fora do círculo do poder e, talvez por não ter talento para obter posição dentro desse círculo encantado, racionalizei as virtudes de agir como alguém que está de fora, um *outsider*. **Nunca consegui acreditar inteiramente nos homens e mulheres – pois é isso que eles são afinal, apenas homens e mulheres – que comandavam forças, dirigiam partidos e países e exerciam uma autoridade por princípio incontestável** (SAID, 2003, p.129) (grifo nosso).

É sabido que jamais se deixou influenciar por posicionamento políticos e ideológicos na esfera da sua produção literária e militância social, não tendo servido a partido político ou estabelecido conluio, o poeta demonstra que o papel do intelectual é sempre o de estar à margem. Nos posicionamentos de Edward Said sobre o papel do intelectual na esfera do social, cumpre destacar aquele que reconhece a limitação e a natureza frágil do homem. Dessa forma, entender as reflexões de um intelectual é uma tarefa complexa que se enquadra no campo da alteridade.

Notamos que nessas reflexões a questão da escolha e do apagamento da crítica assenta-se em um posicionamento político. Esse caráter, atravessado pelo viés ideológico, deixou renegadas ao limbo as obras de autores que não comungavam com os preceitos vigentes e institucionalizados pelo Estado. Desse modo, a obra cerveriana também se enquadra nesse contexto, seja pela sua condição diaspórica ou em razão de seu posicionamento político frente à ditadura militar.

Ao omitir/ocultar a produção literária de determinado autor em relação a outro, a crítica opera, por natureza, em um sistema de exclusão, apagando certos discursos, reforçando também a sua relativa subalternidade. Nesse sentido, quanto ao subalterno, Gayatri Spivak (2010) defende que aqueles que intentam reivindicar a subalternidade estão, de fato, incorporando formas outras de identificação ao discurso dominante. A possível maneira de

colocar o subalterno para falar não é “doando-lhe voz”, ou falando por ele, mas conceder-lhe espaço discursivo para que se expresse de maneira espontânea.

Na esteira dos apontamentos de Spivak (2010) percebemos que os Estudos Subalternos enquadram-se como uma alternativa de leitura crítica a pauta social paraguaia que está impressa nas obras do autor em questão. Dessa natureza, ao encerramos as linhas desse texto, deixando expostas as fissuras que emergem da fronteira entre Paraguai e Mato Grosso do Sul, das literaturas e da organização social relativa a cada região, acreditamos oportuno trazer à baila a distância cultural que nos é característica. As diversas razões que operam esse distanciamento residem, sobretudo, no desinteresse pela cultura alheia, mesmo sendo essa influenciada em nossas práticas. Por sermos margem, estarmos na condição periférica, ainda credita-se mais valor no que é exterior de que em nossas miúdas, mas significativas literaturas. Isso demonstra que as reflexões de Candido ainda são válidas, estudar literatura paraguaia e sul-mato-grossense é estudar literatura comparada.

EPÍLOGO

Nossa pesquisa nos permitiu visualizar que a literatura, por se constituir como um campo privilegiado da descrição do real, captando-o e transmudando-o, em sua representação da realidade, nos possibilita encontrar diversos aspectos dessa realidade, dentre os quais os que dizem respeito à condição humana.

No epílogo, ao tratar das dificuldades da pesquisa, pudemos perceber o quanto ainda precisamos avançar nos estudos críticos do contexto literário da América Latina, aproximando-nos de outras culturas para além das fronteiras físicas. Ao introduzir no universo acadêmico um estudo inédito no âmbito da pós-graduação no Brasil sobre o escritor Héríb Campos Cervera, consideramos ser um passo significativo para que os outros trabalhos dessa natureza possam ser realizados. Na concepção de Abdala Junior (2009) no fluxo das águas, assim como na pesquisa científica, devemos nos lançar a lugares desconhecidos, a fim de que possamos encontrar no *outro* aquilo que nos atravessa enquanto *eu*. (p.15)

Na primeira Jornada traçamos o perfil de Héríb Campos Cervera. Através dos postulados da crítica biográfica, assentados, sobretudo, nas contribuições teóricas de Souza (2002), Arfuch (2010) e Nascimento (2009), pudemos perceber a importância dos estudos relativo à biografia. Consideramos, a partir desse contexto, que os estudos de análise dos textos literários ganham mais escopo, na medida em que revelam sentidos que possivelmente escapam ao texto. Os resultados apresentados no primeiro capítulo/jornada tornaram patente a ideia de que seria incoerente não trazer à baila a biografia de Cervera. A ausência da biografia do poeta nesse trabalho abriria uma lacuna de sentido; como visto, vida e obra amalgamaram-se, de tal maneira, que podemos afirmar que a poesia de Cervera foi vivida antecipadamente na esfera social.

O arquivo e, por extensão, a memória, cumpriram a sua finalidade de trazer o *espectro* de Cervera às falas. Para Derrida (2001) é justamente apropriando-se do arquivo, manipulando-o e enriquecendo-o é que se torna possível apreender o significado da vida, do texto e, por fim do escritor. “Tal sobrevida dá um pouco mais de vida, mais que uma sobrevivência. A obra não vive apenas mais tempo, ela vive mais e melhor, acima dos meios de seu autor.” (DERRIDA, 2001, p. 57). Nesse apego a vida, o escritor transfere, gradativamente, para os arquivos, as memórias vivenciadas no corpo físico, até mesmo uma cicatriz passa ser fonte de inesgotáveis possibilidades de compreensão do arquivo e da memória.

Como parte do arquivo cerveriano, destacamos a importância da edição fac-símile da carta de Lita Xul Solar, cedida gentilmente pelo jornalista Armando Almada Roche. Nela pudemos perceber que até mesmo no leito de morte Héríb Campos Cervera esteve envolto em mistérios. As razões que lhe levaram ao óbito não são de conhecimento público, entretanto, a partir desse arquivo, foi possível acessar as últimas memórias que compuseram a vida do poeta. Na visão de Roche (2008) a morte de Cervera descortina “el último momento de melancolía que vivió el poeta. Fue una muerte misteriosa y poética, tan sencilla y a la vez tan silenciosa, así como su vida” (ROCHE, 2008, p.25).

Na segunda jornada, aliada à primeira, que tratou do perfil biográfico de Campos Cervera, discutimos a questão da melancolia e do luto por uma perspectiva freudiana. Nesse segmento, entendemos que as múltiplas perdas vivenciadas pelo poeta, ademais do exílio, contribuíram para que ele não realizasse o *trabalho de luto* e, conseqüente, abrisse espaço para a manifestação melancólica. Na concepção de Alcalá (1953), como evidenciamos, na produção de Cervera são constantes as marcas de tristeza e solidão, “en ella (en la obra) hay algo macabro y lucutoso, un dolor, una angustia metafísica irremediable.” (ALCALÁ, 1953, p.77).

Restou sobejamente comprovado o fato de que a literatura é um mecanismo dileto para a manifestação da angustia humana. A melancolia, sobretudo, atravessou a história de forma significativa, sendo absorvida pelos textos literários como a representação do real. Segundo Kristeva (1989) da melancolia à depressão um longo caminho foi percorrido, um caminho marcado pelas grandezas e misérias da condição humana. Das quais toda a grande literatura inevitavelmente dá testemunho.

A peça teatral *Juan Hachero* expõe uma perspectiva social e histórica do Paraguai, a partir da composição das personagens e da construção do ambiente é possível perceber que o projeto intelectual de Cervera está voltado, de modo especial, às questões das minorias, dos camponeses, daqueles que estão à margem de toda e qualquer assistência do Estado. Campos Cervera demonstrou que toda arte deveria cumprir uma função social, cujo alcance e beleza deveriam estar a serviço do povo paraguaio.

Nessa jornada, ainda dedicamos nossos esforços analíticos a produção poética de Cervera, fazendo o recorte de alguns poemas que demonstraram a estética melancólica mimetizadas em algumas palavras-chave tais como morte, luto, melancolia, cal, sal, cinza, escuridão, sangue e exílio. Nesse sentido, a angustia existencial, seguramente, foi o *leitmotiv* da produção cerveriana. Na visão de Kristeva (1989) a melancolia em relação à depressão é

benéfica na medida em que primeira é mais produtiva. Na escrita, segundo a autora, a melancolia abre espaço para o exercício pleno da subjetividade, permitindo voltar ao texto aristotélico o qual afirma que a melancolia é uma característica de genialidade, pois todo homem triste é também um homem profundo.

Na terceira Jornada/Capítulo pudemos perceber as omissões e ocultamentos nos estudos da crítica literária no contexto da América Latina. A produção literária que emerge do Paraguai e Bolívia, apesar da aproximação geográfica, é quase desconhecida do público brasileiro, deixando evidente que ainda preferimos/elegemos as produções europeias. Com efeito, pudemos notar como as narrativas sobre a Nação influenciaram na produção literária paraguaia. Na visão de Achugar (2006) as ideologias de Estado promovem a seleção das narrativas que farão parte do contexto oficial a ser amplamente circulado com o aval das instâncias legitimadoras de poder, notadamente a produção cerveriana não estava circunscrita a esse espaço.

Para Bhabha (2007) o olhar do crítico deve se deter no espaço intervalar entre as narrativas oficiais e as narrativas cerceadas, entre o discurso pedagógico e o performático, pois é justamente nesse espaço que as narrativas dialogam deixando expostas as fissuras da Nação. Nessa perspectiva, entender o emaranhado cultural da América Latina, requer um olhar aguçado para compreender a diferença na própria diferença. Nesse sentido, o estudo crítico ao ampliar seu polo de investigação descortinando narrativas “menores” como as paraguaias e bolivianas contribuiriam significativamente para historiografia literária de nosso continente.

As linhas que encerram a presente dissertação inegavelmente, assentadas, sobretudo em uma perspectiva histórica, dialogam com as reflexões do poeta paraguaio Augusto Roas Bastos: “el infortúnio se enamoró del Paraguay”. Um país assolado por guerras civis, ditaduras e golpes militares, por uma pobreza extrema, demonstra que ainda hoje a melancolia faz parte de seu contexto histórico. Héríb Campos Cervera retratou-nos um Paraguai cuja beleza e desgraça convivem juntas, misérias da condição humana. Das quais toda a grande literatura inevitavelmente dá testemunho.

REFERÊNCIAS

ABDALA JUNIOR, Benjamin. *No fluxo das águas: jangadas, margens e travessias*. In: SANTOS, Paulo Sérgio Nolasco dos. (Org.). *Literatura e práticas culturais*. Dourados: Editora UFGD, 2009, p. 11-26.

ABENTE, Carlos Federico. *Una melancolía eterna*. In: ROCHE, Armando Almada Roche. *Hérib Campos Cervera: el poeta maldito*. Buenos Aires: Ediciones el pez del pez, 2008. p.140-153.

ACHUGAR, Hugo. *Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura*. Trad. Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

ADORNO, Theodor. *Mínima Moralía*. Reflexões a partir da vida lesada. São Paulo: Azougue, 2008.

ALCALÁ, Hugo Rodríguez; CARUGATI, Dirma Pardo. *Historia de la literatura paraguaya*. Asunción: Editorial El Lector: 1999.

_____, Hugo Rodríguez. *La incógnita del Paraguay y otros ensayos*. Asunción: Arte Nuevo Editores, 1987.

_____, Hugo Rodríguez. *Herib Campos Cervera: el poeta de la muerte*. In: Revista Iberoamericana, México: 1953. p.61-69.

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: Ed UERJ, 2010.

_____, Leonor. *El espacio biográfico: dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002.

ARGUELLO, Miguel Ángel Fernández. *Ocultaciones, omisiones y equívocos en la historia de la literatura paraguaya*. In: SANTOS, Paulo Sérgio Nolasco dos. (Org.). *Literatura e práticas culturais*. Dourados: Editora UFGD, 2009, p. 61-74

_____, Miguel Ángel Fernández. *Introdução à Biografia Crítica de Hérib Campos Cervera*. In: CERVERA, Hérib Campos. *Poesías completas y otros textos*. Paraguay. Asunción: Editorial el lector, 1996. p.5-8

ARISTÓTELES. *O homem de gênio e a melancolia: o problema XXX, 1*. Trad. Jackie Pigeaud. Rio de Janeiro: Lacerda 1998.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BARROS, Manoel de. *Livro sobre nada*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

BASTOS, Augusto Roas. *El supremo de los escritores*. In: ROCHE, Armando Almada Roche. *Hérib Campos Cervera: el poeta maldito*. Buenos Aires: Ediciones el pez del pez, 2008. p.91-101.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet - 7. ed. São Paulo: Brasiliense. 1994, p.40-56.

BEVERLEY, John. *Subalternidad y representación*. Madrid: Iberoamericana: Vervuert, 2004. p.23-51.

BHABHA, Homi K. *DissemiNação: O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

BRITTO, Carlos Ayres. *Varal de borboletas*. Aracaju: Gráfica e Editora J. Andrade, 2003

CANDIDO, Antonio. *Literatura e subdesenvolvimento*. In: _____. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989, p. 140-162.

CARVALHAL. *O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada*. São Leopoldo: Unisinos, 2003.

CEIA, Carlos. *E-dicionário de termos literários*. Disponível em: www.edtl.com.pt. Acessado em 15/11/2011 às 04h32min.

CERVERA, Hérib Campos. *Poesías completas y otros textos*. Paraguay. Asunción: Editorial el lector, 1996.

_____, Hérib Campos. *Ceniza redimida*. Paraguay. Asunción: Editora Licotolor, 1982.

CORACINI, Maria José R. F. *A memória em Derrida: uma questão de arquivo e sobrevida*. In: Cadernos de Estudos Culturais, Campo Grande, MS: UFMS, 2009 v.2 n.4 p.125-136.

COUTINHO, Afrânio. *Que é literatura e como ensiná-la*. Notas de teoria literária. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978

COUTINHO, Eduardo F. *A literatura comparada e o contexto Latino-Americano*. In: SANTOS, Paulo Sérgio Nolasco dos. (Org.). *Literatura e práticas culturais*. Dourados: Editora UFGD, 2009, p. 27-40

DERRIDA, Jacques. *Sobre un tono apolítico adoptado recientemente en filosofía*. 3. ed. España – Madrid: Siglo XXI editores, 2006. 3. p.74

_____, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Trad. Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

_____, Jacques. *Espectros de Marx*. Trad. Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

EAGLETON, Terry. *Tradição e talento individual*. In: ELIOT, T.S. *Ensaio*. Trad. Introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989, p.38-65.

ELIOT, T.S. *Ensaio*. Trad. Introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.

ENEDINO, Wagner Corsino; SÃO JOSÉ, Elisângela Rozendo. *Cristina Mato Grosso: traços e contornos de uma dramaturgia transcultural*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2011.

ETIEMBLE. Ouverture (s) sur un comparatisme planétaire. Paris, Bourgois, 1998. In: CARVALHAL. *O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada*. São Leopoldo: Unisinos, 2003 p. 28-30.

FORJADORES DEL PARAGUAY. *Diccionario Biográfico*. Argentina, Buenos Aires: Distribuidora Quevedo de Ediciones, 2000.

FREUD, Sigmund. *Luto e Melancolia*. In: _____. “Obras Psicológicas de Sigmund Freud. Escritos sobre a Psicologia do Inconsciente”. v.II. Rio de Janeiro: Imago, 2006, p. 97 – 122.

GINZBURG, Jaime. *Conceito de melancolia*. In: A clínica da melancolia e as depressões. Revista Psicanalítica de Porto Alegre. n.20, 2001. p.12-16

GIVONE, Sergio. *A construção da interioridade no romance moderno*. In: MORETTI, Franco. O romance. Vol. 1. A cultura do romance. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Cosac & Naify. 2009. p.460-480

GUINSBURG, Jacó. et al. *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

HERRERA, Jacinto. *El poeta de la tristeza*. In: ROCHE, Armando Almada Roche. *Hérib Campos Cervera: el poeta maldito*. Buenos Aires: Ediciones el pez del pez, 2008. p.75-80.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2007.

KRISTEVA, Júlia. *Sol negro: depressão e melancolia*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

LEITE, Lourenço. *A culpa melancólica: Adão e Caim sob a égide de Saturno*. In: Revista Repositório: UFBA, 2008. p.53-56

MAGALDI, Sábato. *Iniciação ao teatro*. São Paulo: Ática, 1998.

MÉNDEZ-FAITH, Teresa. *Teatro paraguayo de ayer y de hoy - Tomo I (A-G)*. Asunción-Paraguay. Intercontinental Editora

MOREIRAS, Alberto. *A exaustão da diferença: a política dos estudos culturais latino-americanos*. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

NASCIMENTO, Evando. *Matérias-primas: entre a autobiografia e a autoficção*. In: Cadernos de Estudos Culturais, Campo Grande, MS: UFMS, 2009 v.2 n.4 p.59-75.

NERUDA, Pablo. *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. Santiago: Catedra, 2008.

_____, Pablo. *Volver a recuperar el pasado por medio de los recuerdos*. In: In: ROCHE, Armando Almada Roche. *Hérib Campos Cervera: el poeta maldito*. Buenos Aires: Ediciones el pez del pez, 2008. p.214-220

NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: Edusp, 1997.

NOLASCO, Edgar Cezar. *O lugar é minha herança nunca herdada*. In: NOLASCO, Edgar Cezar. *BabeLocal: lugares das miúdas culturas*. Campo Grande: LIFE: 2010, p.13-26.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio; no movimento dos sentidos*: Campinas: editora Unicamp, 2006.

ORTEGA, Francisco. *Para uma política da amizade: Arent, Derrida, Foucault*. Rio de Janeiro: Sinergia, 2000.

PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia: a construção do personagem*. São Paulo: Ática, 1988.

_____, Renata. *Introdução à dramaturgia*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. 2ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

PESSOTTI, I. *A loucura e as épocas*. São Paulo: Ed. 34, 1994.

PIGLIA, Ricardo. *Memoria y tradición*. In: Congresso da Associação Brasileira de Literatura Comparada – ABRALIC, 2., 1991. Belo Horizonte. *Anais do 2º Congresso Abralic*. Belo Horizonte: UFMG, 1991, p. 60-66.

PLÁ, JOSEFINA. *El símbolo del desterrado*. In: ROCHE, Armando Almada Roche. *Hérib Campos Cervera: el poeta maldito*. Buenos Aires: Ediciones el pez del pez, 2008. p.102-139.

_____, Josefina. *La llama y la arena*. Paraguay, Asunción: Alcandara Editora, 1987.

PRADO, Décio de Almeida. et al. *A personagem no teatro*. In: *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007. p.81-101.

ROCHE, Armando Almada. *Hérib Campos Cervera: el poeta maldito*. Buenos Aires: El Pez del Pez, 2008.

ROMERO, Elvio. *Hérib Campos Cervera: el poeta justiciero*. In: ROCHE, Armando Almada Roche. *Hérib Campos Cervera: el poeta maldito*. Buenos Aires: Ediciones el pez del pez, 2008. p.52-71.

_____, Elvio. In: *Forjadores del Paraguay*. Argentina: Distribuidora Quevedo de Ediciones, 2000. p.40-55.

SABATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. In: ROCHE, Armando Almada Roche. *Hérib Campos Cervera: el poeta maldito*. Buenos Aires: Ediciones el pez del pez, 2008. p.154-172.

_____, Ernesto. *O escritor e seus fantasmas*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SAID, Edward, W. *Reflexões sobre o exílio*. São Paulo: Companhia da Letras, 2003.

SCLIAR, Moacyr. *Saturno nos trópicos: a melancolia europeia chega ao Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SÊNECA, Lucius Annaeus. *De Brevitate Vitae*. (ensaio) In: DIÃO, Cássio. *História de Roma*, Livro LXI, 10.1. São Paulo: Ática, 2003.

SOUZA, Eneida Maria de. *Janelas indiscretas: ensaios de crítica biográfica*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

_____, Eneida Maria de. *Crítica biográfica, ainda*. In: Cadernos de Estudos Culturais, Campo Grande, MS: UFMS, 2009 v.2 n.4 p.51-58.

_____, Eneida Maria de. *Crítica Cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Trad. Paulo Neves; Revisão da trad. Mônica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1996

ROSENFELD, Anatol. *A personagem no teatro*. In: PRADO, Décio de Almeida. et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007. p.81-101.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Trad.Sandra Regina Goulart. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TODOROV, Tzvetan. *Poética da prosa*. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ÚLTIMA HORA, (*El Correo Semanal*), 9-10 de setiembre de 2000 (Asunción, Paraguay).

WOLF, Virginia. *Orlando*. Trad. Cecília Meireles. 10. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

ANEXOS

JUAN HACHERO

CRONICA DRAMATICA EN UN PROLOGO, TRES JORNADAS Y UN EPILOGO

BUENOS AIRES — 5-9 DE DICIEMBRE DE 1952

PROLOGO Y PRIMER ACTO:

ESCENARIO:

PARA EL PROLOGO, PRIMER ACTO, SEGUNDO ACTO (Segunda Escena), TERCER ACTO (Segunda escena) y Epílogo.

Rancho, en un claro de la selva; convergen hacia el rancho varios senderos. El rancho se compone de sólo dos paredes, con una puerta pequeña y una ventana aún más pequeña. El rancho ocupa el costado izquierdo del escenario y desde el corredor hasta la empalizada es un clásico patio de casa campesina pobre, con piso de tierra firme. Hay un fogón típico, de ladrillos; arden tizones de rajas de quebracho.

Cántaro colocado sobre trípode de madera de troncos; un molejón de afilar a pedal; un cabaleta para apoyar hachas; un banco largo, hecho de costaneras.

Todo el conjunto, cercado por una empalizada de costaneras y troncos de quebracho colorado. Hay dos entradas: una hacia la derecha del escenario y otra, que se supone existir hacia la parte trasera del rancho.

Los senderos, van: uno hacia el pueblo, que se supone está hacia la derecha del escenario, y el otro, se supone que se interna hacia la selva.

PERSONAJES:

MACHU: Paraguaya típica, de unos 50 años, vestida de la manera usual. Usa alpagatas, vestido de colores un poco fuertes, etc.
MIGUEL, CANTALICIO, SATURNINO, hacheros típicos; jóvenes de unos 25 a 30 años. Robustos, alegres. Zapatos cuarteros, piñeras de cuero altas, arriba de las rodillas; pantalones cuarteras y camisa verde olivo, abierta. Sombreros de paja de alas amplias. Cinturones anchos y siempre: cuchillo.

AVALOS: Hombre más bien bajo, de unos 55 años; barba larga, bien peinado. Zapatos comunes, camisa abierta, pantalón recto y faja, en vez de cinto; saco corderoy. Biblia grande, de cuero y bastón. Una especie de bolsón cruzado en bandolero.

ISABEL: Joven paraguaya, como de 20 años, pelónegro, linda. Viste sencillamente, uso común del país, calza zapatillas.

JUAN HACHERO: Muy envejecido, la primera vez. Robusto y bien visto, después. Viste camisa verde olivo, militar, zapatos y bota corta. Eja colorada, cuchillo, etc. Sombrero de paja.

ELSA, MABEL: Gente europea, rubias, de unos 30 años una y más joven la otra. Son altas, sofisticadas. Ojos claros, peinados altos, visten a la europea, con evidente elegancia, a gusto del Director.

NORMAN: Unos 45 años. Alto y enjuto. Viste con sobriedad: camisa abierta, de buena calidad; pantalones de franela blanca, zapatos de calle.

LORENZO PONCHITO: De edad indefinible, pareciendo tener unos 40 años. Camisa abierta, corriente; sombrero ancho y botas altas, gastadas y brich viejo. Una fusta corta en la mano. Un poncho cortito, que apenas le llega a la cintura.

FAUSTINO, JOSE: Hacheros, jóvenes, de unos 25 a 30 años; vestidos como los otros.

SANDALJO: Joven, de unos 22 años; vestido en forma corriente, como peón de servicio, no como hachero.

INGENIERO - CONTADOR: Gente de unos 40 años, corriente. Vestidos como gente de escritorios: camisa sin corbata, saco abierto, pantalón de calle, etc. Nada particular. El ingeniero, alto y rubio, fuma en pipa.

COMISARIO - SARGENTO: Vestidos con ropa militar, polaina, saco cerrado, cinturón, arma, etc.

HACHERO 1º y 2º: COMO LOS ANTERIORES. No mayores a 40 años.

LUGAR DE LA ACCION: Puerto Casado, alrededores y quebrachales vecinos.

EPOCA: Entre los años de 1936 y 1942.

Cantalicio: (*Recibe el mate de manos de Machú y le da una chupada*). —Está bueno tu mate, Machú... Me gustaría llevar un poco de esta yerba a la "picada". Un buen "terere" después del asado, sería muy sentador...

Miguel: (*Arreglando el fuego*) —Sí: la que venden en el almacén de la administración, es peor que yerba usada.

Machú: (*Recibiendo el mate de manos de Cantalicio*) —¡Y cómo no, mi hijo! Ustedes saben que todo cuanto tengo, es de ustedes no más. Esta de ahora, es de un sobornalito de mi "gasto" que me envió uno de mi 3 hijos desde Santaní.

Cantalicio: (*Se levanta, toma un hacha y va hacia el molejón, preparándose para afilarla*) —Pero Machú, ¿quieres decirme cuántos hijos tenés? Según la cuenta que llevo, te he oído nombrar a más de veinte...

Machú: (*Ríe con sorna y le pasa un mate a Saturnino*)—¡Hé! ¡Hé! Los hijos que tengo, ¿eh? Podría hablar de ellos todo el resto de mi vida y no terminaría de contar cómo eran de buenos y considerados. ¡Ay! (*Suspira hondamente*). Pero el que más quería, se me fue...

Saturnino: —¿Murió, Machú?

Machú: —No, mi hijo. Ese no morirá nunca... Dios sabe dónde se habrá metido, con sus artes, su "payé" y su buen corazón...

Miguel: —¿Quién era ese, Machú?

Machú: (*Se seca unas lágrimas, como si fuera efecto del humo*)
—Lorenzo Ponchito: fue el mejor de mis hijos; el más querido de todos.

Saturnino: (*Sorprendido*) —¿Lorenzo Ponchito? ¿Pero existió, acaso. (*Devuelve el mate a Machú, ésta se lo toma y ceba otro*)...

Machú: —¿Cómo no va a existir, Saturnino! ¿Cómo no va a existir! ¡Si toda la selva está llena de su presencia, mi hijo! No hay un quebracho en todo el Alto Paraguay, que no lo conozca.

Miguel: —Yo ot contar historias muy divertidas de Lorenzo: decían que tenía "payé", que hablaba con los animales y con las plantas; que escuchaba el canto de los árboles y se hacía acompañar por la sombra de los hacheros enterrados en los quebrachales.

Machú: —¿Y cómo no, mi hijo! (*Le pasa el mate a Miguel*). Precisamente en el alba o al anochecer, en los días de tormenta, se oye cantar a la selva y se ve caminar a la sombra de los hacheros que se fueron... Van por los caminos abandonados de los quebrachales.

Cantalicio: —Yo también escuché algo, pero fue solamente sobre una broma que él hizo al recibidor aquel que robaba en el metro de las piezas...

Machú: (*Riendo con picardía*)—¡Eh! ¡Eh! Fue muy gracioso el caso... Pero no fue una broma. ¿Qué esperanza, mi hijo! Ponchito no hacía bromas: hacía justicia, mi hijo...

Saturnino: —¿Cómo fue eso, Machú?

Machú: —Y ya les voy a contar... Un momento, ya vuelvo... (*Se levanta, entra en el rancho y regresa rápidamente, trayendo algunas chipas, que reparte a cada uno. Cada cual toma la suya*). Se va a acabar el mate y ustedes en ayunas, mis hijos... ¿Cómo van a poder trabajar así?

Cantalicio: —Pero esta Machú... Siempre atenta a las cosas importantes...

Machú: —Y güeno... Les voy a contar... Sucedió que Lorenzo contrató la entrega de 400 piezas laminadas, para 60 días adelante...

Saturnino: (*Sorprendido*) —400 piezas, el solo... No puede ser Machú; no puede ser...

Machú: —Pero ¿quién es el que sabe aquí? Yo soy la que está contando... Bueno, Lorenzo cobró su anticipo y fue a divertirse un buen rato. Su plata corrió por todos los ranchos de la "picada" y ayudó a muchos necesitados. Cuando faltaban ocho días, llegó Lorenzo de vuelta y comenzó a trabajar... de noche.

Miguel y Cantalicio: (*Ambos a una*) —¿De noche? (*Hacen un gesto dubitativo con la cabeza*).

Machú: —Sí... De noche. Nadie lo veía, pero todos oían desde lejos el ruido de los hachazos y el "sumuní" de los árboles cayendo cada media hora... El día de la entrega, el recibidor fue, con su metro tramposo a contar las piezas: estaban todas, en la planchada, apiladas, contadas y numeradas.

Saturnino: —¿Y cómo? ¿Las acarreo él solo?

Machú: (*Ceba un mate y se lo pasa a Saturnino*) —Lorenzo siempre hacía su trabajo solo. (*Enciende un puguasú*). Cobró su "resto" y se vino hacia el puerto, acompañando al recibidor. Cuando llegaron los vagones a cargar las piezas, no las encontró...

Cantalicio: —¿Y quién se las llevó?

Machú: —¡Nadie, mi hijo! ¡Nadie! Las piezas no existían, mi hijo. Lorenzo las hizo aparecer ante el empleado, para vengar a los hacheros de los robos que le habían hecho los recibidores, con sus metros falsos y sus planillas mentirosas.

Miguel: —¿Qué bárbaro! ¿Y no lo llevaron preso, Machú?

Machú: —¿Qué esperanza, mi hijo! Lorenzo tenía su boleta de entrega en forma. Era hombre de muchos recursos... Además, cuando Lorenzo quería ayudar a algún hachero necesitado, si no tenía dinero, entraba en los almacenes de la Administración, sacaba del bolsillo algún dinero chico y después de comprar cualquier soncerita, se hacía dar una cantidad de güello...

Saturnino: —¿Y cómo Machú? (*Se miran unos a otros con gesto de asombro*).

Machú: — ¡Eh! Eso... solamente Lorenzo lo sabía. Le daban 990 pesos de gielto, cuando él entregaba solamente un diez pesí... Luego tomaba la plata y se la daba al hachero necesitado... Y otras muchas cosas hacía... Hablar con los pájaros y hacerlos bajar en sus manos, para él era cosa de nada... Tenía tanta fuerza como un Kavure-í para atraer a los animalitos. Pero él nunca les hacía daño... Por eso lo querían y lo seguían a todas partes. Recogía víboras y se las llevaba debajo del sombrero, en la cabeza... Y curaba animales avichados, con "vencimientos"...

Cantalicio: (*Mira hacia lo lejos entre el alto follaje*) — Bueno, muchachos... (*Se levanta*). Ya tenemos el día casi encima. Muy linda la reunión, pero... Vos Saturnino, vas a comenzar el destronque de la "Picada 7". Podés empezar allí donde sale el piquecito indio, antes de llegar a la cruz de quebracho. Allí comienza tu "lote".

Saturnino: (*Se levanta, retira un hacha del caballete y prueba el filo con la yema del dedo pulgar*) — ¡Voy solo, Cantalicio? Me parece que entre dos podríamos terminar más pronto...

Cantalicio: — Y bueno... Podés llevarlo a Ventura, que está ahí no más, en su rancho, a la salida de la picada... (*Dirigiéndose a Miguel*): Y vos, podés continuar en la "Picada 21": hay que terminar de lampinar esas piezas que ayer dejé marcadas con tiza. Tenemos que completar 80 piezas esta semana, muchachos.

(*Entra Juan Hachero. Camina con pasos inseguros, como de mal dormido. No saluda. Se dirige hacia Machú, quien le pasa un mate, que él recibe con la mano derecha. Al extender la mano, se debe notar que le falta el dedo pulgar. De dos chupadas agota el mate y lo devuelve, siempre callado. Los hacheros toman sus elementos: hachas, bolsas de provistas, caramañolas, etc. Cargan, junto al cántaro, sus caramañolas.*)

Juan Hachero va hacia el caballete de las hachas y levanta una, con la mano izquierda, en cuyo momento se nota que también esa mano carece de pulgar. Traía de verificar el filo, pero el hacha se le desliza y cae. La levanta y luego la arroja con violencia al suelo y sale pausadamente por el lado contrario de su entrada. Toma uno de los caminos de la selva).

Saturnino: (*Entre curioso y sorprendido*) — ¿Y ese? ¿Quién es?

Machú: ¿Ese? Ese... es Juan Hachero. ¿No lo conocen, acaso? **Cantalicio:** (*Con asombro*) — ¡Juan Hachero! Había oído hablar de él, pero nunca lo había visto. ¿Dónde vive?

Machú: (*Riendo*) — En todas partes, mi hijo. Es el verdadero dueño de la selva. Tiene todos los ranchos que quiere; cada árbol es una casa para él.

Miguel: ¡Qué raro es este! Nunca lo había visto por aquí.

Machú: — ¡Y claro! (*Pausa. Da unas chupadas a su mate*). ¿Cómo lo ibas a ver, si se vuelve invisible cuando quiere? Cuando ve venir a la gente, se oculta en un momento y no lo podría encontrar ni un perro amaestrado... Además, es amigo de Lorenzo Ponchito.

Miguel: — ¡Eh! ¿Y ese también es tu hijo, Machú?

Machú: — Y claro, Miguel: tan hijo mío como vos y como los otros. (*Levantándose*) Ustedes me preguntaron hace un momento cuántos hijos tenía... (*Pausa breve*) ¡Eh! Si tuviera que contarlos, no me alcanzarían los dedos de las dos manos, ni de cien manos... ¡Son tantos mis hijos! Cada una de las pequeñas cruces que ustedes encuentran por ahí, por los caminos y por las taperas, cuida uno de mis hijos muertos... ¡Son cientos, son miles! Cada vez que uno de ellos cae, yo corro y le cavo con estas mis dos manos una fosa pequeña y después de rezar por ellos, espero el próximo... Y otros, ya están muertos pero aún no están encerrados... Ese que salió ahora ya tiene su cruz asegurada, por ahí, por un rincón de la selva. Ese no se va más; la selva lo tiene preso para siempre...

Saturnino: — Machú, ¿qué hizo ese hombre? ¿Conocés su pasado? ¿A quién mató?

Machú: (*Parada frente a los tres hacheros, con solemnidad*) — Si, hijos míos: conozco su pasado. El pasado de Juan Hachero es el presente de ustedes. Esta es su historia... Escúchenla...

APAGON

Machú: — Un matecito, don Avalos... (*Le pasa un mate que éste, distraído en la lectura de su Biblia, tarda en tomar*).

Avalos: (*Melozamente*) — Muchas gracias, señora. Los mates que usted prepara tienen tanta substancia como este libro, lo cual ya es mucho decir, ¿eh?

Machú: —Pero este don Avalos, siempre tan adulón...

Isabel: (*A Machú*) —Machú: ¿hace mucho tiempo que conocés a Juan Hachero?

Machú: —Desde que llegó aquí, mi hija. Nadie llega a estos lugares sin pasar por esta casa, Isabel.

Isabel: (*Preocupada*) —Cuando lo conocí me fui a vivir con él en su rancho era un hombre alegre. Se levantaba con el alba, cantaba a todas horas, trabajaba sin quejarse y cuando venía del monte, por la noche, siempre traía alguna historia que contar.

Machú: (*Se levanta y recibe el mate de manos de Avalos*) —¿Y ahora, ha cambiado? Y o no lo he notado, mi hija. De todos modos, los hombres tienen ahora muchas preocupaciones aquí... Yo creo que en todas partes es lo mismo.

Isabel: (*Está preparando café en una gran cafetera oscura. Va y viene de la mesa al fuego donde hierve la pava de hierro*) —Sí, Machú... Desde que vino ese muchacho..., ese Feliciano, se puso así, ya no cuenta historias de Perurimá... Regresa tarde, a veces con la madrugada y sostiene largas conversaciones con el estudiante ese... Leen unos papeles, escriben algo, discuten lo que escriben y después se levantan y se van al Puerto, sobre todo cuando llegan los vapores... Yo no sé, Machú... (*Suspira*). ¡Ay!

Avalos: (*Aproximándose a la mesita, donde Isabel ha colocado la taza de café, el pan, azúcar, etc.*) —Deben ser papeles del demonio, seguramente. De lo contrario, no discutirían. Si leyeran, como yo, la palabra del Señor, estarían tranquilos.

Machú: —No tenés que preocuparte, Isabel. Y no le hagas caso a este viejo charlatán de don Avalos. Juan tiene motivos para estar preocupado: gana poco, mi hija, y su plata ya no alcanza para dos. Además, le roban su trabajo en el recibimiento, lo mismo que a todos los hacheros. La vida, mi hija, está cada día más difícil... Eso no más es lo que pasa con Juan...

Isabel: ¡Ay, Machú! Hubiera sido diferente si Juan no anduviera con ese Feliciano... Me parece que va a traer desgracia, Machú.

Avalos: —Tienes razón, muchacha: esos son emisarios del demonio. Vienen a empujar a la gente a buscar pelea por dinero; por un aumento de moneditas. No quieren comprender que no se vive solamente de pan. La riqueza no trae felicidad: eso está probado, mi

hija. ¿No me ve a mí? Yo estoy trabajando también y no me quejo.

Machú: (*Sirviendo café a Isabel*) —¿Y de qué podría quejarse usted, don Avalos? Usted tiene su chatita, hace sus negocios vendiendo bien caro sus bastones y no desperdicia ni la viruta, que recoge en bolsitas de seda y vende bien caras, ganando mucho.

Avalos: (*Se levanta, mete su Biblia en su bolsita y saca un bastón sin terminar y comienza a rebajarlo con un trozo de vidrio*) —Usted, señora, no entiende lo que yo quiero decir. A mí no me hace feliz el dinero que gano, sino lo que llevo aquí, en el corazón (*se toca el pecho*) y aquí en la cabeza (*se toca la cabeza*). Usted me ve aquí, buscando raíces y maderas para hacer bastones y recoger virutas. Yo pago buenos precios por todo eso y mi trabajo de artista hace el resto. Pero no es lo material lo que me interesa, señora (*se inclina ante Machú*). No, señora... Yo hago bastones y los vendo, pero también hago otro trabajo, que nadie me compensa con dinero: ese trabajo lo hago gratis.

Machú: —¿Gratis, usted, don Avalos? No me haga reír... A mí nunca me regaló nada y, sin embargo, siempre que llega aquí, le atiendo, le doy mate, le lavo la ropa y le cuido como si fuera un hachero, que para mí, es la mejor gente del mundo...

Isabel: (*Lleva su taza hasta la mesa, donde la deja*) —No hay que discutir tanto, Machú. Vos ya lo conocés a don Avalos, que discute no más por discutir.

Avalos: —Usted, Machú, no me hace justicia. Yo pago esos servicios que me hacen. Les pago con dinero, como me piden, sin regatear nunca. ¿Pero acaso me paganadé la luz de este libro (*levanta su Biblia*) que traigo hasta su casa?

Machú: —¡Qué luz, ni qué broma, don Avalos! La luz que tenemos aquí viene de esa lámpara "mbopi", y del kerosén que me trae de contrabando el macatero de Nenito García. Cuando no hay kerosén, no hay luz, don Avalos...

Avalos: —Usted no me entiende, señora. (*Enfático*) Le hablé de los bastones que hago y que vendo, es cierto. Pero hay otra clase de bastones que yo regalo a todos. El alma del hombre es débil, señora, y también necesita bastones para apoyarse y vivir entre sus semejantes.

Machú: (*Acercándose a la mesa y cortando una rodaja de pan*)

—¿Bastones para el alma? Usted está loco, don Avalos. Nosotros, los pobres, no necesitamos esa clase de bastones. A los pobres hay que darle lo que es de ellos; pagarles su trabajo, don Avalos, no robarles el sudor de su frente. ¿Por qué no le enseña al administrador esa ley, don Avalos?

Avalos: —Mr. Norman es un hombre justo, Machú. El lee este libro y practica las enseñanzas del Señor. Además, va a los oficios todos los domingos...

Isabel: (*Comienza a retirar las tazas de la mesa*) —Bueno, Machú, yo me voy. Puede ser que Juan esté ya en casa. Dijo que volvería temprano...

Machú: —¿Por qué no lo esperas un "sapy-á ité" más? Nunca deja de pasar a verme, aunque sea de pasada. ¡Es tan considerado, Juan Hachero! Además, es un poco tarde y no quiero dejarte ir sola. (*Llegan Faustino y Juan. Este último con una mano cubierta de sangre. Al verlo, Isabel da un grito y corre hacia él y le toma del brazo.*)

Isabel: —¡Juan, mi hijo! ¿Qué desgracia te ha pasado? Machú, pronto...

Juan: —No, es poca cosa, Isabel; me desgarré la carne del dedo grande... Sangra un poco... Vine a casa y no encontré el frasquito de tintura de yodo y recordé que Machú tenía otro y me acerqué hasta aquí.

Machú: (*Que ha estado preparando salmuera caliente, vendas, etc., se acerca y revisa la mano de Juan*) —No es nada, mi hijo... A ver, aquí... (*le lava la herida*). Sí, parece que no es gran cosa... Bueno, ya está... (*A Isabel*). A ver, vos, atajáme la punta de este trapo. (*Isabel ataja la venda, mientras Machú pone yodo con una pluma de gallina*). Ahora hay que atar, así, suave, sin apretar, mi hija, muy suave (*lo venda*).

Isabel: —¿Cómo ha ocurrido, Juan? ¿Te "desgració" pico alguno, mi hijo?

Juan: (*Riendo*) —No, mi hija. Estaba afilando el hacha nueva y se me escapó la piedra del molejón. Quise atajarla y el ojo de fierro me entró en la carne. Pero no es nada... Desgracia con suerte, Isabel, porque me voy a quedar en casa unos días. ¿Qué te parece?

Avalos: —¡Así me gusta, Juan! ¡Así me gusta! Voy a aprove-

charme de vos, para llevarle un poco de luz... Y a pelear un poco contra ese "añamemby" que te está llevando a la perdición...

Juan: —¿A quién llama "añamemby" don Avalos? En mi rancho no hay mala gente, mi amigo...

Isabel: —Así le llama él a Feliciano, Juan. Para él, todos los que no leen la Biblia son malas personas.

Avalos: —Y claro... Así es verdaderamente, mis hijos. La verdad está llat y solamente allí. Todo lo demás es extravío y perdición.

Juan: (*Se palpa la mano suavemente*) —Ahora sí que está embromado. Si hubiera sido cualquier otro dedo, sería más fácil. Pero... el dedo grande, es cosa grande... Sin él no valgo nada. Los hacheros no valemos nada sin el dedo grande: es como la llave de un candado que se cierra, fuerte, dejando atada el hacha dentro de la mano.

Machú: (*Retirando las cosas de la mesa*) —No hay que preocuparse, Juan. Dos o tres días de descanso, te van a sentir mucho. ¿Avisaste ya al capataz? ¿Diste parte a la enfermería?

Juan: —No. Mañana voy a mandar a Isabel con el parte del accidente. (*Pausa. Se mira la mano mostrando preocupación*). Parece mentira que toda la fuerza de un hombre, esté en un dedo no más... Justo me viene a ocurrir esto hoy, que lampiñé cuatro piezas, sin apuro, así no más...

Avalos: (*Sentencioso*) —Es la ley de la vida, amigo Juan. Se vive para morir no más. Así le estaba explicando a esta señora, tan buena, pero tan materialista, que siempre está preocupada por la comida de hoy o de mañana. Hay que atender un poco el alma; hay que asegurarse un lugarcito en el cielo, al lado del Señor... Entre tanto, aquí abajo, Dios proveerá. ¿No recuerdan la parábola de las flores del campo y de los pájaros...?

Juan: (*Encarando a Avalos con cierto fastidio*) —Pero dígame don Avalos, ¿por qué Ud. nos habla siempre de la otra vida? Siempre la otra vida... Dígame, ¿no tiene otro tema? Sí, está bien que ganemos el cielo y todo eso que Ud. dice... Pero, ¿es necesario hacer, para eso, un infierno de la vida? Nosotros, los pobres, queremos que un pedacito del cielo exista aquí, en la tierra, don Avalos. ¿Acaso es un pecado eso?

Avalos: —No, Juan, no lo es. Pero estamos todo el tiempo cuidando lo material; todo lo que sirve para dar gusto a esta mortaja de la carne. Comer, beber, vestirse... ¡Bah...! Vanidad pura: todo placer y vanidad. Pero... (*señala a Machú*) esta señora es la que me tiene preocupado. No reza nunca y le disgusta escuchar la Santa Palabra...

Juan: —Mire, don Avalos, usted no ve nada más que su libro y su libro... Fuera de allí, o un metro más allá, no hay nada para Ud. Sus sermones nos tienen cansados ya, don Avalos... ¿Por qué no habla un poco de otras cosas? ¿Acaso el mundo es solamente un libro?

Avalos: —¡Ah, ah! Veo que te duelen mis verdades, Juan Hachero (*con jactancia*). Veo que estoy en el buen camino.

Juan: —Aquí, don Avalos, no hay otra verdad más grande que la proximidad de esta mujer, a quien usted está agravando a todas horas. Para ella, los diez mandamientos, los libros y esas cosas, están demás, porque toda su vida no es más que el cumplimiento de una sola cosa: el amor al prójimo. Ella no tiene hijos, pero todos los pobladores de este lugar, son sus hijos... Los recibe, los atiende y los ama desde la puerta de la vida, hasta más allá del entierro... No vive más que para eso (*se levanta para irse, mientras también Isabel hace lo propio*).

Isabel: —¿Vamos, Juan?

Juan: —Sí, nos vamos. (*Dirigiéndose a Avalos*). Y usted, don Avalos, acompáñeme, tengo que hablarle un poco... (*A Isabel*). Y vos, mi hija, quedate a esperar a Faustino, que nos tiene que traer del Puerto los últimos diarios de Asunción. (*Salen Juan y Avalos amistosamente tomados del brazo*).

Isabel: (*A Machú, con preocupación*) —¿Es grande la herida, Machú?

Machú: —No, mi hija, no es nada. Eso le va a venir bien. Va a descansar un poco y se va a poner contento otra vez, como antes... Se puso así porque se trata del dedo grande no más. Los haceros cuidan mucho su dedo grande, porque sin eso no pueden sostener el hacha, mi hija.

(*Se oyen ladridos de perros, murmullos de voces de gente llegando. Entra Mr. Norman solo: se supone que sus acompañantes se han quedado atrás*).

Norman: —Buenas noches, señora... ¿Qué dice por aquí la gente?

Machú: (*Pone yerba nueva en el mate y va a cebar uno*) —Aquí estamos, señor administrador, aquí estamos no más, como en pan que no se vende, como dicen.

Norman: —¿Hay alguna novedad? ¿Han vuelto los haceros de la Picada 21?

Machú: —Todavía no, don Norman, pero... ¿por qué me pregunta a mí esas cosas?

Norman: —Hay algo raro en todo esto. Desde hace un tiempo regresan muy tarde, ya tienen tiempo de haber llegado. Me huele mal esto... Me voy...

(*Cuando va a salir, Machú le cierra el paso, colocándose en el portón del cercado*).

Machú: (*Aplomada y resuelta*) —Pero don Norman, ¿por qué viene a buscar a los haceros en mi casa? Hay veinte lugares más donde ellos pueden estar...

Norman: —Es que aquí está pasando algo raro, lo he notado. De todos modos, me voy... Buenas noches, señora.

(*Cuando va a salir, Machú cruza y le ofrece el mate que tenía en la mano, ya preparado*).

Machú: —¿Por qué no toma un mate, don Norman? El mate hace pasar el mal humor y las malas ideas...

Norman: (*Saliendo ya*) —No, no... Buenas noches...

Isabel: —¡Qué hombre éste...! Siempre nervioso... Parece que tuviera miedo.

Machú: —Así es, mi hija. Tiene miedo del mate, tiene miedo de los haceros y tiene miedo de los indios.

Isabel: —Bueno, Machú, Faustino está tardando demasiado. Me voy no más...

(*Va a retirarse, pero ya en el portón tropieza con Norman, que vuelve. Le habla con brusquedad a Isabel, encarándola directamente*).

Norman: (*Exaltado*) —¡Ah! A usted quería hablarle. Le esperé fuera para eso, usted es una mujer de su casa y debe cuidar a su marido. Ese Juan está haciendo algo... Sabemos que tiene papeles y que los está repartiendo por los obrajes. Si usted quiere que no le

pase nada, debe cuidar eso, ya lo sabe. Tenga cuidado, ¿eh? (Se va con apuro).

Isabel: (Corriendo hacia Machú, alarmada) —¿Viste, Machú? Esto es lo que me tiene asustada... Todos se dan cuenta. Juan está corriendo peligros. (Se arroja en brazos de Machú, llorosa. Esta le alisa el pelo con cariño).

Machú: —No hay que pensar en eso, mi hija; el mal pensamiento atrae a la desgracia.

Avalos: (Llegando y entra por el mismo portoncito por donde salió Norman. Habla solo). —Este hombre me hace perder el tiempo; siempre defendiendo a la gente sin oficio ni beneficio... (Al ver a Isabel, se sorprende).

Machú: —¡Qué suerte que haya venido, don Avalos! Esta muchacha está muy preocupada. ¿Por qué no la acompaña un poco hasta su rancho, don Avalos? No la deje sola. ¿Quiere? Y espere que llegue Juan, don Avalos...

Avalos: —¡Cómo no, señora! Como Ud. ordene será. Vamos, Isabel, a lo mejor Juan ya está en el rancho, esperando.

Isabel: (Mimosa, le pone una mano sobre el brazo) —Don Avalos, ¿por qué no me cuenta dónde fueron hace un rato, don Avalos? Cuénteme...

Avalos: —No sea curiosa, mi hija, ya lo sabrá, ya lo sabrá... Vamos andando, pues (la toma del brazo y salen, yendo hacia el rancho de Juan).

* * *

(Entran Elsa y Mabel, un momento después. Machú, delante del fogón, prueba su comida, pone sal y agita el contenido de la olla. Canturrea por lo bajo algo que no se entiende. Sorprendida, al ver llegar a las extranjeras, se arregla la roja y el pelo).

Elsa: —Buenas tardes, señora. Usted siempre trabajando, ¿verdad?

Machú: —Y... usted ya sabe, señora. Tengo que atender a mis hijos. Dentro de un rato no más estarán aquí.

Avalos: (Entrando. Saluda muy meloso) —¡Señora! ¡Mi señora! ¿Ustedes por aquí?, ¿qué puede haberles traído hasta la morada de

este pecador? (Elsa y Mabel se miran significativamente y con fastidio evidente).

Mabel: —¿Sabe, don Avalos? El Sr. Norman me encargó de avisarle que en la administración hay un paquete grande, recibido a su nombre y que espera allí.

Avalos: —¡Qué buena noticia, señorita! Deben ser mis Biblias que llegan.

Machú: —Sí, don Avalos, deben ser más bastones... Vaya, vaya pronto a buscarlos.

Elsa: —Sí, sí, don Avalos... ¿Por qué no va a buscarlos? Norman debe estar ahora solo y podrían conversar un rato. Le haría tanto bien...

Avalos: —¡Cómo no, señora! ¡Cómo no! (Hace una reverencia y se va).

(Elsa, muy inquieta, mira hacia la administración. Luego se encara con Machú y le toma de la mano).

Elsa: —Machú, usted me prometió que un día viernes me echaría las cartas... ¿Lo va a hacer? He oído hablar tanto de las cosas que descubre usted con las cartas, que tengo curiosidad por saber...

Mabel: (Muy agitada) —Sí, Machú... ¿por qué no nos echas las cartas?

Machú: —Pero, señora... Es demasiado tarde ya. A lo mejor viene otra vez el Sr. Norman y las encuentra aquí...

Elsa: (Alarmada) —¿Cómo! ¿Ha estado aquí hoy? ¿A qué vino? (Mira a Mabel).

Machú: —Y vino no más, a hacer preguntas. Y, para no perder la costumbre, a amenazar, a causar susto a la gente...

Elsa: —¿A quién amenazó?

Machú: —A Isabel, la mujer de Juan Hachero.

Mabel: (A su hermana) —Elsa, vamos a eso de las cartas. Se hace tarde...

Elsa: (Con dulzura, a Machú) —¿Me va a hacer el gusto, Machú?

Machú: —Y bueno, señora... ¿Quién podría decirle que no? (Machú entra en el interior de su rancho para buscar sus barajas).

Elsa: —Oye, Mabel, ¿no te parece sospechoso que esté últimamente tan agitado? ¿No sabrá algo?

Mabel: —No lo creo, Elsa. La carta que me diste, la querné por exceso de precaución... No hay pruebas de nada, querida... También tú te estás poniendo nerviosa.

Elsa: (*Muy agitada*) —Yo estoy asustada de todo esto. ¡Es tan distinto a todo cuanto pensé, cuando Norman me propuso casamiento y viajé al Tópico! Y después, ese telegrama de mamá, pidiéndome que regresara... Y esa carta de Richard... (*Se refugia en su hermana*). ¡Oh, Mabel! ¿Qué debo hacer?

Mabel: —¡Es que este ambiente es tan angustioso! Estas selvas... estos hombres que no hablan nunca con una... Pasan a nuestro lado y nos miran como si fuéramos troncos secos...

Elsa: —Desde que Norman comenzó a beber en exceso, vivo entre ascuas, Mabel. El otro día lo encontré con los ojos fuera de las órbitas, paseando como un loco. La ropa de cama estaba tirada por el suelo y cuando le hablé, no me contestó, salió dando un portazo.

Mabel: —Es raro todo esto. Viene la gente normal y aquí se conduce como loca.

(*Machú viene saliendo de su rancho con sus barajas. Sale contándolas*).

Machú: —Aquí están... Treinta y siete, y ocho, y nueve, y cuarenta. Sí, están todas. Me costó encontrarlas... Hace como seis meses que no hago pruebas, ni solitario siquiera... A lo mejor ni me acuerdo ya...

Elsa: —No, no, señora Machú, usted debe recordar, debe recordar...

(*Machú coloca sus cartas en tres hileras de tres cartas, haciendo nueve montones. Coloca el resto al costado*).

Machú: —Bueno, ahora tiene que cortar, señora. (*Levanta el mazo, una vez cortado y comienza a leer*). ¡Eahl!, señora, aquí le sale un hombre rubio, que piensa en usted todo el tiempo. Está muy triste... Ah, viene una carta de ese señor... El piensa en usted todo el tiempo... ¡Ah! Le sale plata a ese señor, montones de oro, señora, y con triunfo. ¡Uy, cuánta plata, señora! Bueno, ahora corte el otro mazo, señora, corte otra vez... (*Elsa lo hace temblando*). ¡Ay, señora! Después le viene un viaje lejos, un viaje largo y después se encuentra con el señor

ese que le quiere ver... (*Pausa larga*). Y después viene una desgracia; una gran desgracia. (*Se oyen ladridos de perros y voces de hombres que se acercan*).

Mabel: —¡Elsa! ¡Elsa! ¡Vámonos rápido! Viene gente por el camino de allá...

Machú: —Sí, señora... Váyanse, no conviene que las encuentren aquí.

(*Mabel y Elsa se retiran precipitadamente, mientras Machú recoge las cartas y las guarda en el seno. El grupo que llega trae un hombre sostenido entre tres hombres: Faustino, José y Lorenzo Ponchito. El yacente es Sandalio*).

Lorenzo: —¡Rápido, Machú! ¡Rápido! ¡Traiga el banco largo! (*Machú entra a sacarlo y viene con él a estirones. Es un banco largo y pesado, de costaneras*).

Machú: —Pero ¿qué ha pasado, mis hijos?

Faustino: —Le ha picado una yarará, Machú.

Machú: —¿Una yarará? ¡Dios mío!

(*Coocan a Sandalio a lo largo encima del banco*).

Lorenzo: —Cortáale la piñerna, Faustino. ¡A ver! ¿Quién tiene un cuchillo sin uso? Tiene que ser nuevo del todo...

José: —Natalí compró esta mañana, en el almacén de la administración, un cuchillo grande, un poco grande, casi un machete corto... ¿Puede servir, Lorenzo?

Lorenzo: —¡A buscar ese cuchillo, José! ¡Corriendo, que hay peligro! Y vos, Machú, prepará un fuego fuerte, con tacos de quebracho, como para hacer brasas grandes.

(*José sale corriendo a buscar el cuchillo. Machú trae y coloca unas rajás grandes de quebracho en el fuego y activa éste*).

Avalos: —Pero ¿qué se propone hacer, Lorenzo? ¿Por qué mejor no avisan al idóneo? En la farmacia de la administración hay suero anti-ofídico, de ese del Brasil, que sirve para todas las mordeduras.

Machú: (*Siempre soplando el fuego*) —Otra vez, don Avalos, predicando... ¿Por qué no nos deja a nosotros, que somos de aquí, atender estos asuntos? La picadura de yarará no se cura con lectura de libro... Ahora va a ver a Lorenzo cómo cura con "vencimiento" no más...

Avalos: —¿Vencimiento? ¿Qué es eso de "vencimiento"?
Machú: —Ahora lo va a ver, don Avalos, ahora lo va a ver...
Lorenzo: (A Machú) —¿Tendrás una vela y un vaso de caña? Voy a necesitar eso. Hay que preparar todo y traer aquí, a mano, para cuando sea necesario usarlos...

José: (Entra con el cuchillo, que le entrega a Lorenzo) —Aquí está, Lorenzo. ¿Te va a servir pa'?

Lorenzo: (Toma el cuchillo) —Sí, pero aviven el fuego... (Va hacia el fogón y coloca el cuchillo sobre la llama viva, repasando varias veces la hoja sobre la llama viva). Ya está. Ahora, así, de canto, con el filo para arriba, para que no se embote... A ver, Miguel, atájá aquí... ¿Cortaron ya la piemera?

Faustino: —Sí, ya la corté... ¡Pobre Sandalio! ¿Se salvará, verdad?

(Entretanto Machú coloca el vaso de caña y la vela sobre la mesa).

Avalos: —Si no le ha llegado su hora, sí. Pero siempre hay que confiar en la voluntad del Señor...

Lorenzo: (Se inclina sobre la pierna ya descubierta de Sandalio) —¡Claro que se va a salvar! ¡Claro que sí! Hasta hoy no se me ha muerto uno solo. Bueno, ahora deben salir todos. Tengo que trabajar con Machú solamente, es la única persona sin pecado en esta casa.

(Salen Faustino, Miguel, José y Avalos, este último protestando y blandiendo su Biblia).

Avalos: (Ya saliendo) —Tengo que buscar el versículo... (Ha salido, pero ha quedado cerca, porque se oye su plegaria). Señor mío, no desapares a este tu hijo, que aunque pecador, es tu hijo...

(Lorenzo aplica el cuchillo al rojo sobre la mordedura y hace dos tajos en cruz, en tanto que Machú sujeta con vigor a Sandalio, quien se revuelve al sentir el fuego. El herido grita, pero Machú lo sujeta con fuerza. Lorenzo retrae el cuchillo y acercando sus labios, chupa la herida abierta y escupe sangre, por dos veces).

Lorenzo: —Bueno. La parte dolorosa, ya está. Ahora viene lo más difícil. A ver, Machú, alcázame la vela. (Esta se la da y Lorenzo enciende el cabo, tras voltear la vela. Una vez encendida, la da vuelta y se acerca a Sandalio, rezando con solemnidad). "Poderoso Señor San Patricio. Escucha a este tu fiel servidor que te pide amparo con

te y devoción. Deja el caer la bendición de tu mano sobre las heridas de este hombre que consagro a tu fe y sálvalo de todo mal. Y ahora, Señor San Patricio, arráncale del cuerpo toda ponzoña y haz que el mal vuelva por el camino por donde entró y se hunda en la tierra, creada por Dios Nuestro Señor, que todo lo guarda y todo lo purifica. Amén".

"Amén. Purifica lo y guarda lo todo que Señor Nuestro Dios, por creada tierra la enbunda se y entró donde pro camino el por vuelva mal el que haz y ponzoña toda cuerpo del arráncale, Patricio San Señor ahora y. Mal todo de sálvalo y fe tu a consagro que hombre este de heridas las sobre mano tu de bendición la caer deja. Devoción y fe con amparo pide te que servidor fiel tu este a escucha. Patricio San Señor Poderoso."

(Hace una señal a Machú para que le alcance el vaso de caña. Hace la señal de la Cruz sobre la cabeza, el pecho, y la herida, siempre mascullando su rezo y pasando la vela encendida sobre cada una de las cruces trazadas. Luego levanta un poco la cabeza del paciente y le desliza en la boca pausadamente tres tragos de caña, mientras dice):

—Uno, dos, tres, ¡Ya está! Ahora me toca a mí.

(Baja la cabeza del paciente y se pone de espaldas a él, toma pausadamente tres tragos, luego derrama hacia atrás el resto, por encima del hombro izquierdo, mientras reza siempre en voz baja).

—¡Ya está, mi hijo! ¡Ya está! ¡Te vas a curar pronto!

(Avalos entra con su Biblia en alto y se sienta en la punta del banco. Al reanimarse el herido, grita):

Avalos: ¡Milagro! ¡Milagro! ¡Es el poder de Dios! ¡Es la fuerza de la oración!

Lorenzo: —Sí, don Avalos, es la fe y... es mi poder. Es mi poder, don Avalos...

TELON

SEGUNDO ACTO:

ESCENAS PRIMERA Y SEGUNDA

ESCENARIOS

PRIMERA: Habitación sencilla, con dos puertas: una a la derecha y otra, a la izquierda. Ventanal grande, apaisado, que permite ver un paisaje despejado y distante. Esta ventana ocupa la ochava que forman la pared del fondo y la izquierda de la habitación.

Tres sillones tipo butacas, dos de frente al escenario y uno hacia el costado izquierdo. En medio, gran mesa alargada, con sus cuatro sillas, una en cada costado. En la pared que da hacia las plateas, de frente, un gráfico de dos metros de alto por uno de ancho, mostrando dos curvas que se cortan: una, en gruesos trazos colorados y otra, en verde. Representan niveles de producción y de costo. Algún otro mueble, que puede ser una biblioteca...

SEGUNDA: Igual que el Primer Acto.

ESCENA PRIMERA:

Norman: (*Examina planillas que tiene ante sí, en la mesa*) — Los he reunido para comunicarles nuevas órdenes. (*autoritariamente*) — Tenemos que cumplir un contrato de entrega de tanino dos veces mayor que el entregado durante estos últimos años.

Ingeniero: — Eso depende en gran medida de las máquinas, Mr. Norman... Y un poco también de los hacheros. Ud. no ignora que las calderas de varios equipos ya no rinden más. Hace años que esperamos repuestos: algunas unidades están trabajando a medio rendimiento. Además, si los hacheros no quieren producir más, no podemos obligarles...

Norman: — No interesan esos detalles: hay que trabajar forzando la producción hasta que revienten las máquinas. Y en cuanto a los hacheros, ya saben mi opinión... La guerra viene y mi país necesita almacenar tanino. ¿Acaso no saben que es uno de los

ingredientes de los explosivos de alto poder? — Además, cinco millones de soldados caminarán con botas curtidas con este tanino... Cada paso de nuestras tropas, se darán sobre algunos gramos de tanino de nuestra producción...

Contador: (*Con vacilación*) — Mr. Norman... Aumentar la producción... (Mueve la cabeza, con duda). — No... No olvide que la mano de obra se ha vuelto escasa y que, después de la Revolución, se ha vuelto muy exigente. Además, tenemos leyes nuevas: no se puede hacer lo que antes se hacía... Ahora mismo están fraguando un movimiento para pedir aumentos.

Norman: — ¿Un movimiento? (*Gira, quedando de espaldas a sus empleados: mira el cuadro estadístico*) — No señores... No acepto ninguna de las razones que alegan Uds. La economía y la técnica deben estar al servicio de las altas razones de Estado. (*Vuelve a la mesa y golpea con violencia*) — Tengo orden de producir más y de gastar menos!

Contador: — Dudo que los obreros acepten esas razones que Ud. invoca, Mr. Norman. Ellas añaden a su país, que está lejos y se prepara... Pero, ¿qué razón de Estado pueden tener los trabajadores de este país para entregar más y recibir menos?

Norman: — Bien, señores: yo no los he llamado para discutir, sino para darles órdenes... Debéis obedecer: para eso se les paga, y si no están conformes, ya sabe el camino... (*Pausa*) — Sí: ya lo voy comprendiendo... (*Con repentina ira*) — Aquí hay sabotaje por todas partes. Uds. no ven más que dificultades y los obreros están soliviantados por agitadores; eso lo sé bien. (*Golpea la mesa con el puño*) — Sí: tengo pruebas concretas.

Contador: — De todos modos, Mr. Norman, si ellos no quieren trabajar más, no podremos hacer nada. El trabajo del monte, es a destajo, como sabe...

Norman: — ¡Oh! Eso ya lo veremos... (*Conciliador, ahora*) — Pero, ¿por qué no tomamos algo fresco? Hace tanto calor! (*Se seca la frente*) — A ver, Sandalio! (*Toca un timbre*)

Ingeniero: — Realmente, hace un calor de infierno... Ayer tuvimos 42 a la sombra.

Sandalio: (*Entrando*) — Llamaba, Sr. Norman?

Norman: — Sí. Vaya a casa a buscar unas botellas de jugo de

lima, soda, hielo y no se olvide del whisky. Dígale a la señora que le prepare todo...

Sandalio: —Sí señor. *(Sale por la puerta de la derecha. En ese momento se oyen golpes en la puerta de la izquierda)*

Norman: —¿Quién es?

Comisario: *(Desde afuera todavía)* —Soy mayo, Mister Norman...

Norman: —Pase, pues, hombre. Pase...

Comisario: *(Entra. Lleva una cartera de cuero grande en la mano)* —Cuando llegué del procedimiento, en el Puerto, me encontré con su "atenta" y me vine enseguida.

Norman: —Sí, hombre... Sí. Viene a tiempo para ayudarme a convencer a estos dos caballeros. ¿Trajo los papeles?

Comisario: —Sí, los traje Mr. Norman. Hoy ya encontré otros dos nuevos; estos "Afiambey" trabajan como demonios realmente; ahora ya tienen un mimeógrafo...

Contador: *(Con asombro)* —¿Un mimeógrafo?

Comisario: —Sí. Yo no sé lo que es eso, pero me ha dicho el conserje Samaniego, que él, cuando estaba en el Colegio Nacional, usaba un aparato que se llama mimeógrafo... Es una cosa para hacer panfletos... *(Abre su cartera, saca unos papeles y se los pasa a Mr. Norman, quien los examina y se los muestra al contador)*.

Contador: —Está bien hecho, el trabajo... *(Toca el papel)* —Y en buen papel absorbente, igual que los de Asunción...

Norman: *(Tira los papeles sobre la mesa, con repentino furor)* —Hay que encontrar a toda costa el depósito de esos papeles y quemarlo... Y también ese aparato. *(Pausa, luego dubitativamente)* —¿De dónde conseguirán papel estos canallas?

Comisario: —De los barcos, Mr. Norman; de los barcos, sin duda. Allí hay obreros marítimos que se entienden con ellos. Y me parece que el macacito ese de Ricardí trae también en su almacén esa clase de artículos. Algo estoy sabiendo...

(Entra Sandalio con una bandeja grande que contiene dos botellas, hielo, etc., que coloca sobre la mesa, frente a Mr. Norman).

Ingeniero: —Volviendo a lo que decíamos, Mr. Norman: yo no he observado nada anormal en el trabajo de fábrica. La caída de

los índices, están de sobra justificados por el estado de las instalaciones industriales. Hay unidades que están muy arruinadas, muy gastadas...

Norman: *(Con brusquedad, fastidiado)* —Le he dicho que no pido opinión. *(Se acerca al diagrama de la pared y señala)* —Se trata de que esa línea colorada, debe subir, subir mucho más y esa verde, bajar, bajar mucho más... El resto, es asunto mío y... de este señor *(Señala al comisario)* —¿Lo comprende? *(Pasa los vasos, que ha estado sirviendo, a cada uno. Cada cual toma el suyo y bebe)*.

Comisario: —¡Ah! Sr. Norman, me olvidaba... He averiguado algo. Parece que Ud. tiene razón: Juan Hachero tiene algo que ver con los papeles. Y también el estudiante.

Norman: —¿Por fin se da cuenta? Yo siempre estoy bien informado, comisario. Buenos... Ya hablaremos de eso después, comisario... *(Se levanta y encarándolo al contador e ingeniero)* —Bueno, señores: hemos terminado por esta vez. *(Suena a lo lejos, el pito de la fábrica, para la salida de los obreros)*.

Contador: —Justo en la hora... Bien, buenas tardes Mr. Norman. Buenas tardes, comisario. *(Salen juntos con el ingeniero, que se ha despedido con un gesto de cabeza muy tímido)*.

Comisario: *(Haciendo un aparte con Norman, mientras Sandalio recoge los vasos)* —¿Y este? ¿Podemos hablar?

Norman: —Sí señor: ese no importa nada; es de toda confianza.

Comisario: —Pero... ¿no es acaso hermano de Juan Hachero?

Norman: —Sí, sí. ¿Y qué? ¿Acaso es el único hombre que traiciona a su hermano? A este lo tengo tomado del cuello; es como si no existiera. *(Entra Elsa, con un telegrama en la mano. Al ver al comisario, vacila y va a volver atrás, pero Norman, con un gesto la detiene y hace señas al comisario para que se retire)*.

Elsa: —Perdón, Norman... No hubiera querido molestarle, pero... he recibido otro telegrama de mamá... La pobre sigue peor.

Norman: *(Pausa penosa. Prepara un whisky, le pone hielo y comienza a beber, sin fijarse en Elsa, ni en el comisario, que está recogiendo sus papeles y metiéndolos en su cartera)*. —Bueno... Ahora no tengo tiempo de atender asuntos de tu mamá; tengo entre manos cosas más urgentes. Tú lo sabes, Elsa...

Elsa: (*Con humildad*) —No vengo a pedirte nada, Norman; solamente a decirte que deseo asistirte en este trance. Por lo demás, no necesitas acompañarme.

Comisario: (*Con embarazo*) —Si Uds. me lo permiten, voy a dar algunas órdenes para el servicio de vigilancia del Puerto. Hoy llega el macate, Don Norman y a lo mejor, podemos descubrir algo sobre ese asunto de los papeles.

Norman: —Muy oportuno, comisario... Muy oportuno. Vaya no más. (*Norman queda de espaldas a Elsa, revuelve el hielo de su vaso. Pausa*) —Bueno, Elsa; es tu hora de decisión. No puedo prohibirte que viajes, pero debe hacerle saber que estoy corriendo riesgos mortales. En cualquier parte, en cualquier momento...

Elsa: (*Ansiosa*) —¡Qué! Quieres decir que podrían... hacerte daño?

Norman: —Mucho más que eso; podrían matarme. Detrás de cada quebracho, hay un hachero, un enemigo... Pero, no creo que eso te importe gran cosa...

Elsa: (*Mirando a Norman con fijeza*) —No tienes derecho a expresarte así, Norman. Te consta que he afrontado mi parte de riesgos con entereza.

Norman: —Sí. Por orgullo, por simple orgullo... Pertenece a una raza que presume de valiente y sufrida... Pero nada tuvo que ver en eso el amor.

Elsa: (*Sorprendida*) —El amor! —Dios mío! —El amor! —Pero Norman, ¿es que tú sabes algo del amor? ¿Hubo alguna vez un lugar en tu vida, para el amor?

Norman: (*La mira largamente. Pausa*) —Sí, Elsa... Existió el amor en mi vida y tú sabes cuándo fue. (*Mira a Elsa con momentánea ternura, pero luego endurece de nuevo las facciones y habla roncamente, como con dolor contenido*) —Pero, ahora no se trata de eso... Ahora se trata de la vida, Elsa; es lo que todavía tenemos... (*Se vuelve hacia la ventana y queda mirando el paisaje*) —Yo debo usar la vida para algo útil...

Elsa: (*Se acerca a Norman y lo toma de ambos brazos. Lo mira profundamente en los ojos*) —Norman! (*Lo sacude*) —Esto que ocurre entre nosotros no tiene sentido! —Y además, es cruel... (*Lo suelta, vencida y con desánimo*) —Hemos tocado fondo, tal vez. Pero

yo soy una mujerhonrada y si hago una postura y pierdo, acostumbro pagar, Norman...

(*Pausa*) —Pero, acaso haya tiempo todavía. (*Ahora es ella la que mira a través de la ventana. Pausa. Luego, con brusca resolución, gira y le pone la mano en el hombro a Norman*) —Sí, Norman; debemos intentarlo... (*Exaltada*) —Huyamos de este infierno rojo. Estamos rodeados de peligro. La gente nos odia aquí, Norman.

Norman: (*Separándose de Elsa*) —Sí, Elsa. Es cierto lo que dices; la gente nos odia; nos odia con un odio activo, vigilante y eterno. Nos odian a todas horas; de noche y de día; durante todos los días del año y si pudiera nos odiarían hasta después de muertos... Lo escriben en las paredes de las casuchas, en la fábrica, en todas partes...

Elsa: (*Curiosa*) —¿Qué escriben, Norman?

Norman: (*Furioso*) —Escriben letreros ridículos; estúpidos... ayer hice borrar de aquí mismo, de debajo de esa ventana, un letrero escrito con alquitrán... "Abajo el imperialismo! —Fuera el gringo Norman!"

Elsa: —Y entonces, ¿por qué seguimos quedando? —Es absurdo, Norman...

Norman: (*Con voz triste*) —Ahora es tarde, Elsa. Cuando te traje conmigo, quise vivir para ti, pero pronto descubrí que la mística de mi vida era otra y decidí aceptar el desafío de este universo hostil, haciéndome cargo de un deber terrible. (*Exaltándose*) —Ahora soy un prisionero de esas obligaciones. ¿Crees que estoy aquí porque me gusta chocar con estos brutos primitivos? Mira esos gráficos, (*Señala la pared y las curvas*). Los han preparado los estadígrafos del gobierno de mi país y estoy atado a ellos. Esa línea roja, debe subir y esa verde, tiene que bajar. Debo conseguirlo! (*Con exaltación*) —Debo conseguirlo!

Elsa: —¿Y puedes hacerlo?

Norman: —Debo intentarlo, al menos. Estoy seguro de conseguirlo, si todos me ayudan. Y hasta tú podrás tener tu parte en ello, Elsa. Si la cumples (*Pausa*) te dejaré ir libremente y... hasta con opción a no regresar, si no lo deseas. Veo que estos lugares no te sientan, Elsa; sin duda, no son lugares para mujeres.

Elsa: —¡Oh, Norman! Tú sabes que he intentado adaptarme... Pero, esto es más fuerte que yo. Tengo los nervios deshechos... Este

clima, esta soledad y este odio que rugen alrededor nuestro... (Pausa)
—Bueno, y en qué crees que puedo ayudarte, Norman?

Norman: —¿Estás dispuesta? Es poca cosa, Elsa. Se trata de los papeles; de saber algo de los movimientos de esa gente. Hay un enemigo muy escurridizo... Es ese Juan Hachero; debo tomarlo con las manos en el juego.

Elsa: —Es el hermano de Sandalio, Norman?

Norman: —Sí; sonsácalo y envíalo al rancho de Juan Hachero. Y que nos diga algo de ese estudiante que ronda entre los ranchos de las picadas. Es un juego de ingenio, Elsa: en esto la violencia no lleva a nada. Más adelante, entraré yo para apretar las costillas a estos resentidos.

Elsa: —Y... ¿crees tú que yo lo conseguiría? ¿Por qué lo crees, Norman?

Norman: —Sencillamente, porque lo tienes a mano todo el día. No te sirve como una especie de mayordomo, algo así como un esclavo de la casa? Está siempre ante tu vista... Por lo demás, hay maneras y maneras de preguntar; cosas que una "patrona" puede averiguar con mayor facilidad que un patrón. ¿No lo crees así?

Elsa: (Con duda) —Sí... tal vez. Trataré de hacerlo, probaré...

Norman: —¿Aceptas? (Con alivio) —No sabes cuánto te lo voy a agradecer; no querría recurrir a la violencia... Gracias a ti, eso no ocurrirá. Bueno... voy al club un rato. Te enviaré al muchacho con cualquier pretexto. Y no olvides que esta noche es la cena de los Roberts. (Se va)

Elsa: —¡Dios mío! —Ahora esto... (Pausa. Enciende un cigarrillo) —En fin... (Entran Mabel y Sandalio, éste porta una caja cuadrada y un paquete más pequeño. Elsa, sentada en la butaca grande, fumando nerviosa, mira la lejanía a través de la ventana).

Mabel: —Te estuve esperando... Querría ver cómo te quedaban estas prendas... Como no venías, crucé el jardín y me llegué con caja y todo.

Elsa: —Mabel, querida; creo que Norman sabe algo: está más nervioso que nunca y ve peligros por todas partes. (Toma la caja y la abre, destapa y chala muy fina, de seda y se lo pone sobre los hombros. Pero como no hay espejo, se para frente a su hermana, preguntando con coquetería y frivolidad) —¿Cómo me ves, querida?

Mabel: —¡Qué hermoso es! Así estabas el último día, en Kensington. Recuerdo con qué ojos miraba Richard tu imagen, cuando te arreglabas los cabellos, delante del espejo. Aún no sabía que te vendrías para el Trópico.

Elsa: (Se arranca violentamente el chal y lo tira) —Mabel, no quiero que me recuerdes esa tarde! Me muero de arrepentimiento al pensar que por un simple capricho de mujer, dejé a Richard.

Mabel: —Bueno, Elsa: no te pongas así... ¡Qué irritable estás!

Elsa: —Es que este lugar me enerva, Mabel. He dejado de ser aquella muchacha vital y algo alocada, que distraía sus ocios entre muchas otras, igualmente desocupadas.

Mabel: —¿Es que no ves manera de evadire, ahora?

Elsa: —No sé... estoy confundida, Mabel. Cada día veo menos claramente el camino. Cuando Norman apareció, así, repentinamente, la soledad en que vivía y la salvaje grandeza del lugar, pensé en esa soledad ajena y en la aventura que sería venir aquí. Me pareció que Richard, brillante y rico, me necesitaba menos que Norman. Además, estaba irritada contra Richard... Aquellos coqueteos, a mi vista, con Florence, merecían un castigo. También me pesaban las brumas de Londres; tenía nostalgias de vivir entre oleajes de sol, con el cielo y la cara castigadas por el viento salvaje. ¡Bah! Puro clima de romance, para compensar lo que tenía entonces.

Mabel: —¿Te pesa mucho todo esto, querida? Aquí, ni siquiera tienes la preocupación de una aventura furtiva: se vive en una jaula de cristal. Además...

Elsa: —Es que ni siquiera me gustaría tenerla: me siento rara, hermana. Yo creía ser, simplemente, una mujer como muchas, como casi todas, para quien los sufrimientos ajenos contaban casi tanto como su necesidad de ser feliz. Y ahora esto de Richard y esto otro de Norman... No pensé en el precio, medido en vida del prójimo, en dolor de los demás. Yo... creía hacer un bien y en cambio, no hice más que abrir dos fuentes de sufrimientos...

Mabel: —Pobre, querida mía... (Se acerca a ella y le acaricia el pelo) —¿Cómo estás! Pero, ¿a qué viene todo esto ahora? Vamos, animate... ¿Quieres que vaya a preparar un cocktail? ¿Te gustaría algo de cherry? Haremos tiempo hasta la hora de la cena, en el club.

Elsa: (Algo más calmada) —Sí... Tal vez me entone un poco.

Pero no muy dulce, querida. ¡Ah! Envíame con Sandalio, los cigarrillos. Esperaré aquí a Norman. (*Salen Mabel y Sandalio. Al quedar sola, Elsa abre su bolso y saca un papel, que lee*) —¡Dios mío! ¿Por qué has permitido que Richard entrara de nuevo en mi vida?

Sandalio: (*Golpea la puerta, que Elsa abre. Sin cruzar el dintel, Sandalio le entrega cigarrillos, fósforos*) —Dice la Srta. Mabel que la espera...

Elsa: (*Tomando los cigarrillos, etc.*) —Bueno, Sandalio... Entra... (*Como este está indeciso, ella insiste*) —Entra, te he dicho... Tengo que hablarte...

Sandalio: (*Entrando*) —¿Conmigo, la señora? (*Azorado*) —¿Conmigo, pícó?

Elsa: (*Encendiendo un cigarrillo*) —Dime, Sandalio: ¿estás contento de vivir aquí, con nosotros?

Sandalio: (*Con timidez*) —Y... señora... Si estoy con ustedes... sí..., claro.

Elsa: —¿Te gustaría ser marinero, Sandalio? ¿Nunca viste el mar?

Sandalio: —¿El mar? No, señora; no te visto el mar. Creo que está lejos...

Elsa: —Y no está muy cerca, claro... (*Se acerca y le pone una mano sobre la de Sandalio, que está despejando la mesa*) —Sandalio: tú tienes que ayudarme, tú eres bueno... (*Con vehemencia*) —Tienes que ayudarme, Sandalio.

Sandalio: (*Retira su mano como si se quemara*) —¡Señora! Cómo... Yo... Ayudarla... ¿Y cómo?

Elsa: (*Sonriente*) —Es muy sencillo, Sandalio; yo tengo que irme de aquí. Estoy muy enferma, Sandalio, muy enferma...

Sandalio: (*Con azoramiento*) —¿Enferma, la señora? ¿Y qué le pasa? ¿Necesita algún remedio? Puede ser que Lorenzo...

Elsa: —No, Sandalio; el remedio que necesito, no existe aquí. Debo ir lejos a buscarlo. Escúchame: tú eres un muchacho, algo diferente a lo que son todos aquí... Eres bueno. A ti te lo puedo decir, porque... no sé...

Sandalio: (*Mira a Elsa con éxtasis*) —Señora... señora; yo haré todo lo que usted me pida...

Elsa: —Ya lo sabía yo. (*Vacila. Pausa*) —Bueno... pero es el caso que tengo que irme de aquí. Hay un hombre, lejos, que me espera. Es muy rico, ¿sabes? Tiene muchos barcos y yo, lo quiero. El me espera, Sandalio.

Sandalio: (*Confundido*) —Pero, ¿y Mr. Norman?

Elsa: —Mr. Norman no me quiere; por eso me dejaría, si le consigo los papeles... y esos papeles, tú los tienes, Sandalio.

Sandalio: (*Turbado*) —¿Qué papeles? Yo no tengo ningún papel, señora.

Elsa: —Ya sé, Sandalio, que tú no los tienes... pero es como si los tuvieras. Esos papeles se guardan en casa de Juan... Tienes que traérmelos y tienes que saber quién los escribe y quién es ese estudiante que vive con los haceros en el monte.

Sandalio: (*Angustiado*) —Señora... si yo le traigo esos papeles, Ud. se va a ir...

Elsa: —Sí, Sandalio. Pero voy a llevarte conmigo. Serás un marinero en los barcos del Sr. Richard.

Sandalio: (*Exaltado*) —¡Señora! ¡Señora! Ahora mismo voy a buscar los papeles.

Elsa: (*Maternalmente, con dulzura*) —Ya sabía yo que me ayudarías! (*Poniéndole una mano sobre el hombro*) —Bueno, para premiarte, voy a hacerte un regalito, como una madre que premia al hijo que se porta bien. (*Se acerca a discreta distancia y le besa en la frente*) —Así... (*En ese momento, Sandalio, exaltado, toma torpemente la mano de Elsa y la besa con precipitación. Elsa, asustada, lo empuja y se separa*) —Sandalio! Sandalio! ¿Qué hace, muchachito loco? ¿Qué hace?...

Sandalio: (*Retrocediendo hacia la puerta*) —Señora... señora... Perdoneme... Perdoneme... Yo haré todo lo que usted me pidió. Perdoneme, señora... Perdoneme... (*Sale. Elsa queda sola, mirando el paisaje que se ve en la ventana*).

TELON

SEGUNDO ACTO — SEGUNDA ESCENA

(Isabel, sola, barre el patiecito del rancho de Machu, cantando).

Sandallo: (Entrando por el portón de la derecha) ¡Ah, Isabel! Siempre guapa, verdad. ¿Cómo estás? ¿Y Machu?

Isabel: (Deja la escoba, toma una ropa de costura y se sienta a coser) —Bienno más, Sandalio... Machu se fue al Puerto; hoy llega el macate y fue a retirar su kerosén y su yerba, que está esperando desde hace rato.

Sandallo: —¿Y Juan? ¿Está en el rancho?

Isabel: —No. Debe tardar hoy, porque la reunión era en el rancho de la picada 21. ¿Y vos no vas a las reuniones donde va Juan?

Sandallo: —Y... a mí no me avisan nunca. Como yo estoy empleado en casa del Sr. Norman, a lo mejor desconfían de mí...

Isabel: (Deja su costura a un lado y se acerca a Sandalio) —Sandalio... Yo quería hablar con vos. Es sobre Juan... Está tan cambiado ahora!

Sandallo: —Pero... ¿está enfermo? ¿Qué tiene?

Isabel: —No, Sandalio... pero es como si no estuviera sano. A lo mejor, está nomás enfermo... Era tan bueno antes, tan alegre... Y ahora no hace más que pensar y pensar. Desde que llegó ese estudiante —el Feliciano ese está aquí. Ni los domingos se queda ahora conmigo.

Sandallo: —¿Y qué hacen de mano? Yo fui dos veces al rancho de ustedes y los encontré estudiando una tabla de multiplicar: esa que se usa para curubicar madera.

Isabel: —Sí, estudian mucho ahora. Dicen que es para que el recibidor no les robe durante la entrega de las piezas.

Sandallo: —Pero alguna otra cosa deben hacer, porque todos dicen que Juan reparte papeles en las picadas y que visita a los hacheros en los ranchos del monte. ¿Vos oíste algo de eso, Isabel?

Isabel: (Con tristeza) —Sí, es cierto... Pero toda la culpa es de ese Feliciano (Cobra vehemencia y habla con calor) —Sandalio: a lo mejor vos podés arreglar este asunto. ¿Por qué no le hablás a don Norman, para que lo deporten de aquí a ese?... Puede ser que Juan, después de eso, se agüene otra vez y vuelva a ser el mismo de antes.

Sandallo: (Paseándose nerviosamente) —Sí, sí... Mirá Isabel:

dejá no más eso a mi cargo; eso yo lo voy a arreglar. (Toma un jarro enlozado y se prepara un tereré) —Yo lo voy a arreglar a ese...

Machu: (Entra con una latita de kerosén y dos paquetes más) —Buenas tardes, mis hijos... ¿No pasó nada, mi hija? ¿No vino nadie?

Isabel: —No, Machu; no pasó nada. Vino Sandalio y estuvimos hablando un poco no más. ¿Qué novedad se sabe por el Puerto, Machu?

Machu: Nada, mi hija... Lo mismo de siempre; que Ventura se fue preso, por hacer escándalo en el almacén de doña Raimunda; que Celedonio se fue a Pinasco, llevándose a la hija de doña Josefa. En fin; los cuentos de todos los días... (A Sandalio) —Y vos, ¿cómo quedaste, después de la picadura? Seguramente, cuando va a llover, ¿te duele la herida, eh? Te libraste por un pelito, mi hijo. Si no fuera por Lorenzo...

Sandallo: (Toma otro tereré) —Cierito, Machu... Si no fuera por Lorenzo Ponchito...

Machu: —¡Eh! Lo que Lorenzo Ponchito no puede, ningún otro puede... Es amigo de las víboras, por eso cura las picaduras. Una vez vino aquí y cuando se sacó el sombrero, vi que tenía en la cabeza una yarará chiquitita... Yo me asusté, pero Lorenzo la tomó con su mano, la puso en el suelo y después de decirle algo que no pude entender, le dijo a la víbora que se fuera no más... Y la víbora se fue, por ahí (Señala un sitio).

Isabel: —¡Qué cosa, Machu! ¡Cómo es que se puede tener tanto poder sobre los animales! A veces le tengomiedo a ese Lorenzo, que Lorenzo nunca hace daño a la gente? Si él quisiera, muchos estarían muertos ya. Pero él usa su poder para hacer el bien, mi hija. Es el mejor hombre que he conocido. Bueno, generoso, servicial...

Sandallo: (Dejando su tereré sobre la mesa) —Güeno, gentes; me voy. Hasta mañana, Machu; hasta mañana, Isabel... (Al salir hace un gesto de reserva a ésta).

Machu: —Hasta mañana, Sandalio. Si lo encuentra a don Avalos, dígame que venga, que lo estamos esperando...

Isabel: —¿Conseguiste Machu lo que necesitabas? ¿Te trajo algunas revistas nuevas el macatero?

Machú: —Sí, mi hija. Me trajo todo mi pedido y también un poco de almidón para “mbeyú”. Voy a preparar algunos... (*Le pasa unas revistas*) —Tomá, aquí tenés las revistas. (*Pone almidón en una cazuela*) —Prepárame un poco de fuego de brazas, mi hija, mientras yo hago esto...

(*Se oyen voces. Gente discutiendo. Entran Lorenzo, Avalos y siguen discutiendo.*)

Lorenzo: (*Muy contento*) —¡Buenas! ¡Buenas, la gente! ¡Ja! ¡Ja! Tenemos “mbeyú”. Y hecho por la mano de Machú, eh? (*A Avalos*) —Buenas noticias, don Avalos: tenemos “mbeyú”. Hacía como un mes que no lo probaba...

Isabel: (*A Lorenzo*) —¿No viste a Juan por ahí, Lorenzo?

Lorenzo: —Justamente, mi hija, acabamos de dejarlo en el rancho. Vino con nosotros desde la Picada 21.

Isabel: (*Agitada y contenta*) —Bueno, Machú, me voy, me voy... (*Va hacia el portón*)

Machú: (*Que ha terminado su “mbeyú”*) —¡Isabel, mi hija! ¿Por qué esperás un poco? A lo mejor viene Juan hasta aquí.

Isabel: (*Su voz se oye ya desde fuera*) —No, Machú, me voy no más.

(*Entre tanto, Machú ha entrado en su rancho y sale trayendo una lámpara “mbopi”.*)

Avalos: (*Rasgando con un trozo de vidrio su bastón nuevo*) —Lástima, Lorenzo... Una menos en la mesa... (*Le guiña un ojo a Lorenzo*).

Lorenzo: —Lástima, de veras. Aunque... no tanto. Vengo con un hambre bien atrasada. ¿Por qué no vamos pelizcando el asado que quedó del mediodía?

Machú: ¡Pero qué apuro tiene hoy este Lorenzo! ¿Por qué no esperamos un ratito más, para ver si vienen los muchachos? Así le damos tiempo a don Avalos para ganar un poco más de plata, terminando su bastón nuevo...

Avalos: —Esta vez, Machú, ha pecado de malicia... Este hermoso bastón que ven, (*Lo muestra con orgullo*) no es para la venta... Ya lo tengo listo; falta el lustre no más. Va a quedar muy lindo; es de “carandá” y por eso me costó mucho rebajarlo. Esta

madera es más dura que el corazón de los hacheros. Pero ya tiene dueño: es para un regalo.

Lorenzo: —Puede ser, don Avalos; puede ser. Pero la cabeza de algunos es más dura, a veces. Yo conozco una que serviría para partir coco...

Machú: —Si no escuché mal, don Avalos, Usted dijo que era para un regalo, su bastón... Es la primera vez que hace un regalo... ¿Verdad, don Avalos?

Avalos: (*Con orgullo*) —Yo, señora, doy al prójimo la verdad. Usted está orgullosa porque da de comer a la gente... Pero en el Libro de Dios se dice que no sólo de pan vive el hombre. Ahora mismo le voy a mostrar el versículo... (*hojea su Biblia*) —Página 837, creo... Versículo, versículo...

Machú: —Güeno, don Avalos; deje ahora su libro y acérquese a la mesa.

Avalos: (*Deja el libro y tomando su bastón nuevo, lo muestra con orgullo*) —¡Eh! Va ser el mejor salido de mis manos. El amigo Lorenzo va a tener gran apoyo en él. Así no lo voy a ver más renquear por ahí, por los ranchos...

Lorenzo: (*Sorprendido*) —¿Está trabajando para mí? No creo que necesite de su bastón, don Avalos. Porque... yo también tengo “mi bastón”, que no se parece, por cierto, a los que vende usted... amigo.

Avalos: ¡Eh! ¡Eh! Este Lorenzo, tan susceptible siempre... **Machú:** —Güeno; parece que los muchachos van a tardar. A lo mejor se quedaron en casa de Juan. ¿Qué les parece si hacemos algo por la vida, eh?

Lorenzo: Lo que soy yo, no voy a protestar, Machú. (*Machú prepara la mesa, pone mantel de lienzo limpio, una fuente enlozada con trozos de carne asada y la cazuela con los “mbeyú”.*)

Machú: (*A Avalos*) —A ver, don Avalos, deje de una vez ese bastón y tire esas virtudes... El polvo de carandá no tiene olor, don Avalos, no sirve ni para el fuego...

Avalos: Es que, a pesar de lo que dijo Lorenzo, le quiero regalar este... (*Acercas su silla a la mesa y se sienta*) —Sí, le va a hacer falta...

Lorenzo: —¿A mí? Está usted muy equivocado, don Avalos... Ya le dije que yo tengo también el mío y que no lo cambio por ninguno

hecho por mano de hombre. ¿Love? (*Levanta la mano cerrada, como empuñando un bastón*) —Aquí está (*Agita la mano cerrada*) —Es liviano como una pluma, pero es mil veces más fuerte que los de carandá. Y tienen poder... Es muy difícil hacerlo, don Avalos. Con este bastón, yo hago hablar a los árboles, domino a los animales y llamo a la sombra de los hacheros, de mis hermanos muertos... Si yo quiero, los hago parecer en el claro de la selva, durante la luna llena...

Avalos: (*Sirviéndose la comida en un plato*) —Siempre hablando tonterías, Lorenzo.

Machú: —No, don Avalos; eso es cierto... Yo lo he escuchado y lo visto... Con estos mis oídos y estos mis ojos... Fue la víspera de San Juan. ¡Ah! (*Levantándose*) —¡Aquí vienen mis hijos!

(*Entran Faustino, José y Juan Hachero. Vienen de su reunión y hablan muy animadamente. Saludan y cada uno toma una sillita y se acerca a la mesa, menos Juan que queda parado, frente a ellos.*)

Faustino: —Eso que vos dijiste, sobre el control de la recepción en la planchada, es muy importante, Juan. Allí se descubre a los sinvergüenzas...

José: —Y claro... Desde que Feliciano nos explicó el uso de la tabla de metro, ya no pueden robarlos más.

Juan: —¡Qué buen muchacho, ese Feliciano! Pudiendo haber vivido tranquilo y mejor, en la ciudad, se ha venido a vivir entre nosotros esta vida terrible de la selva, tan distante a la que él conoce... Es un hijo de buena madre...

Lorenzo: (*Mientras Machú pone una jarra de agua, etc.*) —Sí... El también tiene su bastón y su libro "arandí". Por la noche, a la luz de un cabito de vela, lo encuentro siempre estudiando sus libros.

Avalos: —Sí... pero no es cuestión de leer libros, mis amigos. Todo depende de qué libros lee... No es cuestión de leer libros, amigos... Hay libros y libros.

Juan: —Para nosotros, los pobres, don Avalos, no hay más que un solo libro... Y es este libro grande la vida, que está abierto para todos. Allí se aprende de todo, si se quiere aprender...

Avalos: —Sí, pero hay que saber leerlo, Juan. No olvides que este mundo es la escritura de Dios y que hay que tener luz en el entendimiento, para interpretar esta escritura.

(*Machú, entretanto diligera la mesa, retira cosas, etc.*)

Faustino: —¡La vida de los pobres! ¡Eso es lo que importa y no hay libro que diga algo sobre eso; que hable para nosotros, en forma que nosotros lo entendamos! Últimamente parece que la vida de los pobres no vale nada... Siempre enterrando hacheros! El sábado, en el baile de Dorotea, ya hubo otra vez pelea y heridos... y muertos...

Avalos: —¿No ven? Siempre la sangre. Aquí, los hombres se pasan la vida buscándose las venas, para cortarlas y hacer de todo esto, un río colorado... ¡Un día se van a ahogar todos en un mar de sangre! (*Se levanta, toma su Biblia y la levanta al aire, mostrándola*) —Ahora nadie respeta más la vida de su hermano. Si leyera este libro, sabrían lo que es disponer de la sangre del hermano... ¡Qué crimen! ¡Y qué castigo! (*Machú coloca unas tazas con cocido caliente en la mesa. Cada cual se sirve.*)

Lorenzo: —Mire, don Avalos; es mejor que nos cuente alguna historia divertida. A usted le deben haber ocurrido muchas, sobre todo con los curas, ¿verdad?

Avalos: —Y claro que me han ocurrido muchas. Y bueno: ya que me dan la ocasión, voy a contar una... No me ocurrió a mí el caso, pero es lo mismo. (*Se acomoda en su asiento*) Ocurrió hace mucho... sí, hace mucho. Sucedió que una vez, habían dos hermanos: uno era pastor de ovejas y el otro agricultor; tenía su chacrita y plantaba... Los dos eran buenos creyentes y oraban a Dios, llevándose ofrendas; eso que nosotros llamamos promesa. Pero ocurrió que, al agricultor le pareció que el Señor su Dios, daba preferencia a las ofrendas de su hermano el pastor. Poseído de envidia, el labrador mató a su hermano inocente. Y entonces el Señor su Dios, le preguntó: ¿Qué haz hecho de la sangre de tu hermano? El malhechor, lleno de soberbia, contestó: "¿Soy acaso el guardián de mi hermano?". Y entonces, el Señor su Dios, lo condenó a vivir errante y extranjero sobre la tierra... Y por la noche, cuando llevaba su cabeza al descanso, veía en sueños, un ojo inmenso, bajando sobre su cabeza y un dedo enorme, señalándolo por todas partes. Ese fue el primer crimen cometido en el mundo, amigos... Y desde entonces. (*Entran abruptamente el comisario, un sargento, con armas en la mano más atrás, luego de unos segundos, entra Norman.*)

Comisario: (*Encañando con el arma a los presentes.*) ¡Arriba las manos! ¡Arriba todos! ¡Todos se levantan y alzan los

brazos). A ver, sargento: revíselos uno por uno. ¡Y usted, don Avalos, fuera de allí! Usted es aparte... (El sargento revisa de bolsillos a todos, menos a Avalos. Terminada la tarea, el sargento los empuja y agrupa a todos en un rincón.

Norman: (Entrando). Ya lo sabemos todo; ya los tenemos asegurados. Y ese estudiantillo que les está calentando la cabeza... también ya está seguro.

Comisario: —Sí... Pueden ir a verlo. Lo tenemos atado de pies y manos. (Con énfasis) ¡Así van a terminar todos los agitadores!

Norman: —Es inútil todo lo que están haciendo. Hemos tomado todas las precauciones; tenemos todas las pruebas, los papeles, el mimeógrafo, todo está en nuestro poder. (Se pasea con las manos en los bolsillos, rabioso) No se puede tener consideraciones con ustedes... Son unos canallas desagradecidos... Cualquiera día voy a quemar todo esto, con estas máquinas viejas y estos galpones vacíos... (Se ríe nerviosamente) Van a morir como ratas acorraladas por el fuego. ¡Canallas! ¡Desagradecidos!

Faustino: —¿Agradecimiento? ¿Por qué? ¿Es que hay algo que agradecer aquí? ¿Qué consideraciones nombra usted? ¿Es que el robo de nuestro trabajo, las persecuciones, la violación de nuestras mujeres, son consideraciones?

Norman: (Rojo de ira se arroja sobre Faustino). —¡Cállese! ¡Cállese! (Le pega una bofetada. Faustino se lleva las manos a la cara, quedando paralizado por la sorpresa).

Juan: (Saltando sobre Norman, con el puño en alto, para castigarlo). ¡Miserable! ¡Hijo de...! (Avalos y Lorenzo se adelantan y los atajan. Lorenzo le toma el brazo levantado).

Lorenzo: —No, Juan... ahora no. Sé que tu brazo poderoso de hachero podría quebrar el pecho de este extranjero, como si fuera una brizna. Si tus dedos se cerraran sobre su cuello, no viviría más allá de un minuto. Pero ahora no debes hacerlo, Juan Hachero, ahora no. Todo se hará en su hora, Juan; todo en su hora... nunca nada en la víspera.

(Cae el brazo de Juan, Avalos se retira a un costado y Norman se toca el cuello, como si se sintiera oprimido. Lorenzo sigue tomando del brazo a Juan)

TELON

TERCER ACTO:

ESCENA PRIMERA — CUADRO FINAL

ESCENARIOS

Primera escena: Un claro en la selva, en un lugar donde se notan rastros de trabajos de hacheros; hay troncos cortados dispersos. Un gran tablón de costanera asentado sobre troncos domina el claro. Alrededor, cuatro hombres sentados: Lorenzo, Juan, Miguel y José. f. Un quinto: Faustino, fuera del ruedo, está sentado sobre un raigón, hay una guitarra recostada sobre el tronco donde Faustino está sentado.

Sobre el tablón, se ven barajas dispersas. Los hacheros, vestidos como en día de trabajo: camisas abiertas, mangas recogidas, zapatos cuarteleros, pierneras altas. Varias hachas recostadas sobre un tronco.

Segunda escena: Igual que el prólogo y el primer acto.

Cuadro final: igual que el prólogo.

PRIMERA ESCENA

Juan: (Dirigiéndose a sus compañeros) —¡Trajeron las barajas? Hay que estar prevenidos... (Todos están dando la espalda a la mesa rústica).

Lorenzo: —Yo traje tres mazos; ahí están... (Se da vuelta y los señala) Pero conviene poner la mesa y repartir los tantos y jugar un poco, al menos como para disimular. Así podemos hablar tranquilos... (Se colocan en torno a la mesa, sentados sobre los troncos que cada cual acerca) ¡Ah! ¿Dejaron a alguno a la entrada de la picada?

Juan: (Sentándose y tomando un mazo y barajando) —Sí; uno de los hacheros de mi cuadrilla está cerca del rancho de Machú. Si nota movimientos sospechosos, va a largar unos cuantos gritos, unos cuantos pipiuns! Y luego va a venir cantando una polkita. Todo está

convenido, compañeros: algo se aprende de tanto andar con estos gringos.

Faustino: —Por las dudas, yo traje mi guitarra; una rasgueadita con musiqueda, nunca viene mal en estos casos. Tengo una píeicta nueva que todavía nadie ha escuchado; es una pequeña sorpresa que les tengo preparada.

Juan: (*Con cierta expectación y solemnidad*) —Bueno, compañeros, vamos a comenzar... (*Todo se sientan, rodeando la mesa y toman algunas barajas*). Tengo que darles un informe sobre el motivo de esta reunión. Ya saben ustedes todo lo que está ocurriendo. Esto no mejora, compañeros; al contrario; cada día está peor. Los atropellos contra nuestros hogares; la negativa de la empresa a permitimos controlar las medidas de las piezas entregadas; el apresamiento de Feliciano; las amenazas de ese gringo loco y borracho, están demostrando que no nos queda otro camino que el de organizarnos y luchar... Esta es la primera reunión; haremos otras en cada lugar de trabajo. Los haceros de la Picada 7, se reunirán el domingo y alguno de nosotros irá allá para informar. Otras secciones, las de fábrica y las de estiva, harán reuniones también después...

Lorenzo: —¿Tienen los compañeros idea de realizar un movimiento de huelga?

Juan: —No, por ahora, Lorenzo. Si la empresa respeta las conquistas ya adquiridas con la revolución; si nos da los aumentos que corresponden a las nuevas condiciones de vida, no haremos huelga. De todos modos, nuestra organización quedará reforzada. Si todos ven que nuestro centro gremial defiende a los trabajadores, todos acudirán a reforzarlo.

José: —Sí, seremos fuertes con la unidad. Deseamos trabajar, producir mucho, rendir mucho más, pero dentro de condiciones de trabajo razonables...

Faustino: —Claro; entre el hambre y la persecución, nadie puede trabajar productivamente.

Miguel: —¿Se ha estudiado algún plan concreto?

Juan: —Es lo que tenemos que hacer ahora, compañeros. Tenemos las planillas con el costo de los artículos más necesarios para la vida: carne, yerba, galleta, jabón y otros. Además, tenemos algunos trabajos hechos por Feliciano y otros camaradas sobre el

rendimiento, costo, ganancias y demás asuntos de algunos obreros. Sobre esos datos, hay que ajustar los salarios nuevos y mejorar las condiciones de trabajo, sobre todo.

Lorenzo: —Sí, sobre todo eso... El trato es muy importante. El servicio sanitario no sirve para nada. Aquí, el paludismo no se cura nunca y los heridos se pudren con su gusanera encima.

José: —Y también ese asunto de la autoridad, que siempre está al servicio de la empresa. Ahora resulta que nosotros, paraguayos, venimos a ser extranjeros en nuestra propia tierra. Tenemos que hacer algo para liberar a Feliciano, que no ha cometido ningún delito. Si denunciamos al gobierno lo que pasa, es seguro que el comisario salta: la revolución de los excombatientes no puede mantener en sus puestos a estos vendidos.

Juan: —Claro, compañeros. Ese muchacho que ha venido entre nosotros a traer luz, es de nuestra sangre... Es un campesino que sabe cómo sufren en la selva sus hermanos, los haceros. Además, tenemos que conseguir que los indios del puerto, esos explotados paraguayos, verdaderos dueños de la tierra que los conquistadores usurparon, ganen salarios más de acuerdo con el duro trabajo que realizan.

Miguel: —Es muy justo, Juan; muy justo. De ellos hemos aprendido esta ciencia del hacero; de ellos nos viene esta resistencia y la capacidad de adaptación al sufrimiento, que el gringo Norman cree que es primitivismo y brutalidad. Para esa gente, todos nosotros somos animales de carga, nada más...

Faustino: —Yo aprendí a lampinar con José-f. Angaité, el mejor hacero de este puesto. ¡Qué duro es para trabajar! Una vez le vi lampinar una pieza larga, de cinco metros, en media hora.

(*Se siente un grito lejano, luego dos o tres pipus. Todos escuchan callados. Reparten las cartas, escuchando siempre y entonces se oye más claramente los aires de minero sapukai*)

Juan: (*Con calma, levantándose*) —Es la señal de alarma, compañeros. Tomen sus cartas y armemos un truco fuerte y bien cantado. ¡Rápido! (*Lorenzo y los haceros juegan con aparente entusiasmo, entre tanto Faustino ensaya unos rasgueos en su guitarra*).

Lorenzo: —¿Qué tal? ¿Qué tal? Voy a cantar una figura muy fuerte, amigos...

Juan: —¡Venga no más! ¡Venga que lo esperamos!

Lorenzo: Ahí me voy, amigo Juan... (*Campanudamente, con énfasis*)

Por el medio de la mar
viene cruzando un piojo,
con un hachazo en un ojo
y una flor en el hocjal...

(*Todos festejan la figura, con gritos de pipas, alboroto, etc.*)

Miguel: —Bueno... Ahora ataje esta, amigo; ataje que me descuelgo...

Lorenzo: —Vengano más, que aquí estoy para atajar cualquier cuchillo de donde salga... Venga no más...

Faustino: (*Entre tanto, ha terminado de templar su guitarra, rompe a cantar*)

Hermanos hacheros de los quebrachales y selvas del Norte,
escuchen el canto que surge del fondo de mi corazón,
un canto que quiere llevarles el grito de mis sentimientos,
junto a los acordes sencillos y dulces de antigua canción.

Yo soy el Hachero que muere en la selva
entre los mil brazos de la soledad;
yo vivo siguiendo la huella sagrada
de los que cayeron y están enterrados
en el quebrachal.

La sangre morena de los quebrachales se va por el río,
cantando su roja y ardiente palabra que llega hasta el mar
y mientras descende, —como una tormenta que pide justicia—
invita a los hombres de selvas y llanos a unirse y luchar.

Hermanos hacheros de torsos desnudos:
tomemos el hacha y en golpe final,
cortemos la dura cadena de oprobios
y alcemos los brazos al aire glorioso
de la libertad!

(*Se levantan todos, sorprendidos y abrazan a Faustino. Gran emoción*)

Lorenzo: —¡Qué hermosa música, hermano! ¡Y qué letra, amigos, qué letra! Es digno de los hacheros, a quien nunca le han cantado su esfuerzo.

Faustino: —¿Y cómo no va a ser buena letra, si es de Faustino? ¿Quién otro podría haberla escrito?

(*El hachero que venía cantando, llega y se acerca al grupo, hablándole en voz baja, mientras todos forman círculo a su alrededor. Luego se retira un poco para hablar más alto*).

Hachero: —Dos soldados y el comisario entraron por el camino de la picada vieja y vienen hacia aquí. Tenemos que salir, cruzando el monte, compañeros... Esa gente trae mala idea y vienen armados. (*En ese momento aparece hacia la derecha, llegando por el caminito lateral, Isabel, que se acerca llorosa. Juan va a su encuentro*).

Juan: (*Alarmado*) —¿Qué pasa Isabel? ¿Te han faltado al respeto, mi hija? ¿Otra vez Mr. Norman?

Isabel: (*Ya en brazos de Juan, sacudiéndose en llanto*) —¡Feliciano, Juan! ¡Feliciano en el río! ¡Lo han matado, Juan! ¡Lo han asesinado esos cobardes!

Lorenzo: (*Acercándose a Juan e Isabel*) —¡No! ¡No! ¿Cómo pueden haberse atrevido a eso?

Juan: (*Separando un poco a Isabel y mirándole la cara*) —Pero Isabel, ¿es cierto lo que estás diciendo? ¿Cómo lo sabes? ¿Quién lo ha visto?

Isabel: (*Se ataja en un brazo de Juan*) —Sí; el pobrecito está muerto... (*Se vuelve a los brazos de Juan y solloza convulsivamente*) —¡Muerto! ¡Muerto! ¡Muerto! (*Entre cortadamente*) —Al llegar el macate, un marinero vio su cadáver, atado con cables, flotando en la corriente!

Juan: —¿Y dónde está ahora? ¿Lo han sacado del agua?

Isabel: —Sí, Juan; lo sacaron los mismos marineros del macate, junto con un pescador que venía de la orilla de enfrente... (*Solloza otra vez, con las manos sobre la cara*). Pesaba mucho, parecía... Tenía un gran pedazo de hierro atado con alambres en los tobillos... y esta todo apuñalado...

Juan: (*Y junto con él, todos con simultáneo impulso*) —¡Al puerto, compañeros! A rescatar el cuerpo de nuestro compañero,

antes que esa zabadija lo vuelva al agua! ¡Al puerto! ¡Al puerto, a tomar desquite, a hacer justicia, hermanos hacheros! ¡Al puerto, al puerto! *(Salen todos en grupo en actitud de correr)*

TELÓN

SEGUNDA ESCENA

Avalos: *(Sentado sobre un tronco, cabizbajo y triste)* —¡Qué barbaridad, Dios mío! Es terrible todo esto que ha ocurrido... La gente vive sin ley, desconociendo la palabra del Señor... El hombre es un animal terrible que no quiere ver la verdad... Y tan sencillo que sería. Pero, ya se ve; cuando comienza a correr sangre, no para más...

Machú: *(Preparando, como siempre, su mate frente al fogón)* —¡Pobre criatura! ¡Tan joven y tan bueno! ¡Yo no sé cómo van a hacer para sujetar a Juan que lo quería tanto!

Avalos: *(Levantándose y acercándose a Machú para servirle el mate)* —Sí... Apenas en dos días, ¡han pasado más que en dos años. En el puerto se comenta que Mr. Norman está medio loco, que no deja de beber ni un sólo momento, ni de día ni de noche...

Machú: *(Recogiendo el mate de manos de Avalos)* —Eso para mí no es una novedad; siempre ha sido muy amigo de la bebida, solamente que tomaba en su casa y en el club, entre sus amigos gringos... Eso todos lo saben. Usted era aquí el único que lo defendía.

Avalos: *(Abre su mochila y saca su Biblia grande, de tapas de cuero)* —Parecía un hombre piadoso... Lefa siempre la Biblia antes de dormir. ¿Quién lo iba a pensar? Además, la ida de su esposa debe haber sido un golpe terrible para él, que vivía bastante seguro de ella.

Machú: —Y bueno, don Avalos, es justo lo que le pasa. Hizo mucho mal persiguiendo a los hacheros y a sus familias. A Isabel, la pobre, la tenía siempre amenazada... Además, esa mujer no lo quería; se notaba que tenía otro hombre en la cabeza...

Avalos: *(Ojeando, pensativamente su Biblia)* —Lo que no me explico es ese ensañamiento. ¿Para qué tantas puñaladas en los costados, si tenía el corazón atravesado? Es como dice la gente: el crimen es cobarde... ¿Para qué le cortaron la lengua?

Machú: —No pensaron que iba a flotar. Con esos alambres y esos hierros atados a los pies... *(Entra Isabel, con aire sonámbulo, yendo hacia Machú con unos papeles mojados en las manos)*

Isabel: —¡Ay, Machú! No puedo sacarme de los ojos su figura... ¡Pobre Feliciano! ¡Cómo me duele ahora todo lo que pensé de él! Mirá, Machú, estos papeles acabo de encontrarlos en el bolsillo de su saquito de concripto, que estaba colgado de una rama, detrás del rancho donde solía sentarse a leer. Los soldados no lo vieron, parece... *(Extiende los papeles a Machú)*.

Avalos: —¿Es una carta?

Isabel: —Sí; una carta para su mamá. *(Suspira hondo)* Siempre hablaba de ella y le escribía todos los sábados... *(Extiende unos papeles a Machú)* Y también esto, que no pude entender bien... El rocío de la noche ha hecho correr la tinta y... no se lee bien. *(Junta Isabel y Machú examinan el papel)*. Ehá... parecen versos, Machú. *(Lee con mucha vacilación)* Romance... del... rostro... perdido.

Ay, Madre; cuando amanezca,
búscame junto al rocío.
Entre el aire de la selva
y en las orillas del río,
—custodiado de recuerdos
hallarás el rostro mío.

Ay, Madre, cuando anochezca,
no me nombres frente al río,
porque me verás viniendo
llenos los ojos de frío,
—con los labios ya de piedra
y el corazón sin latidos.

Ay, Madre, cuando atardezca,
no me esperes junto al río...

(Termina la lectura con voz entrecortada y al fin, llora convulsivamente, arrojándose en brazos de Machú, que la oprime contra su pecho)

Machú: *(Pasándole la mano sobre la cabeza, con cariño de madre)* —Juan no debería dejarte sola ahora, mi hija. Es mejor que

esta noche te quedas aquí, conmigo. *(La lleva hacia una banqueta y la sienta).*

Avalos: —Dios mío; ahora todo es luto y tinieblas. Esta crimen inútil... en fin, todos los crímenes son siempre inútiles. *(Se levanta y junta sus bastones, dispersos en un rincón)* —Así que don Norman se ha quedado soltero. Debe estar más que furioso. ¿Y Sandalio? ¿No se lo ha visto más?

Isabel: *(Haciendo una señal negativa, con la cabeza. Tiene la voz dolorida y cansada)* —Nadie lo ha visto más, don Avalos... Juan está medio loco, buscándolo por todos los ranchos de las picadas. Y Faustino y todos los haceros lo buscan. ¡Pobre muchacho!

Machú: —Tal vez él no tenga la culpa... Dices bien, Isabel, cuando lo compadece.

Isabel: *(Saca un pañuelo pará grande y se seca con una punta los ojos)* —Yo no sé, Machú, pero yo le comé a Juan todo aquello que me dijo ese día que nos encontramos aquí mismo. Y a lo mejor, Machú, quien tiene la culpa de todo, soy yo. No debía contarle nada a Juan...

Avalos: —Ahora todos se sienten culpables... ¿Acaso lo mataron ustedes a ese inocente Feliciano? *(Sentencioso)* —Dios proveerá la justicia, mi hija... *(Se acerca a Isabel y le acaricia la cabeza)* —No será necesario ni buscar si quiera al culpable; ya verán ustedes que él solito irá al encuentro de su suerte... Caerá ahogado en su propia sangre... Así lo dicen las Sagradas Escrituras, en el versículo... Desde que el mundo es mundo, nunca un crimen ha quedado sin castigo... Nunca.

Lorenzo: *(Entrando muy agitado; está sudoroso y pálido, como quien ha caminado mucho y rápido)* —¡Isabel! ¡Machú! Ahí viene Juan Hachero. Está muy alterado; tiene los ojos colorados de sangre y las manos también coloradas... Tenemos que calmarlo, don Avalos, tenemos que calmarlo. ¡Siento que es capaz de matar a todos!

Avalos: —¡Siempre sangre y más sangre! ¿Cuándo van a terminar ustedes de matar? ¿No ven que cuando se empieza, ya no se termina más? Recuerden la historia de Caín...

Juan: *(Entra con aparente calma; se ve que hace intensos esfuerzos por parecer sereno. Se encara con Avalos)* —¿Otra vez usted, haciendo discursos aquí? Lo que yo quiero es encontrar a ese traidor, para pedirle cuenta de la sangre de mi hermano, muerto en el río. *(Haciendo ademán de tomar del cuello a alguien)* —Me lo va a

tener que pagar, aunque yo tenga que entregar toda la mía después. Gota a gota, don Avalos. ¡Gota a gota! ¡No va a haber compasión!

Avalos: *(Con solemnidad encarando a Juan)* —Recuerda, Hachero, que Sandalio es tu hermano, a pesar de todo. Dios lo puso a tu lado y le dio tu misma sangre y además, el mandamiento te lo prohíbe, Juan. Recuerda que los mandamientos de la ley de Dios, deben ser respetados por encima de todo; es la ley más severa. Es tu hermano, Juan... *(Se acerca y lo sacude, tomándolo de los hombros)* —¡Es tu hermano, Juan!

Hachero: *(Con desesperación)* —¡Mi hermano! ¿Qué tenía de común conmigo? Tal vez si hubiera tomado el oficio de hachero, lo hubiera sentido más como hermano. En cambio, mi hermano, mi verdadero hermano, era ese que él entregó a las torturas y a las pirñas del río... *(Se apoya en el alto madero que sostiene el portón) y se queda como si fuera a llorar.*

Lorenzo: —Mire, don Avalos; usted no puede entender estas cosas... Estos son asuntos de hombres. Usted, dentro de su barco, lleva sus bastones, sus bolsitas de virutas de sándalo, su Biblia... y su paz. Nosotros, los pobres y los haceros, tenemos solamente la noche encima nuestro y aquí dentro *(se golpea el pecho)* también la oscuridad. La selva y la miseria nos rodea por todas partes... Cuando tenemos una mujer, que queremos como a nuestra vida, vienen los canallas y las miran con ojos de codicia, las pervierten y las seducen... A nosotros, nos encadenan a esta prisión, nos sujetan a un destino de pobreza, mientras se llevan la sangre de estas selvas, para transformarla en oro...

(Se oyen en ese momento voces de gente que se acerca. Finalmente, llegan Faustino y Celedonio trayendo a Sandalio, que entra delante de ellos, con los brazos atados al cuerpo. Los dos haceros lo traen a punta de cuchillos. Que rozan ligeramente el cuerpo de Sandalio, a la altura de los rifones).

Faustino: —Aquí lo tienen: estaba escondido en los fondos del Depósito N° 4, cerca de la estiba...

Isabel: —¡Lo han encontrado! ¡Dios mío! ¡Qué va a pasar ahora! ¡Todos permanecen parados, en medio de un gran silencio.

Faustino: *(Empuja a Sandalio con la punta del cuchillo)* —¡Aquí lo tienes, Juan! ¡Es tuyo!

Celedonio: *(Con rabia)* —¡Hay que matarlo como a un perro rabioso! ¡Es un traidor. Nos ha entregado a todos! ¡Esta clase de gente no merece la vida!

Avalos: *(Interponiéndose entre Sandalio y los otros, con los brazos en alto)* —¡No! ¡No! ¡No, hijos míos! No hay que seguir derramando más sangre. El sexto mandamiento nos prohíbe disponer de la sangre del prójimo.

Lorenzo: *(Tomándolo de un brazo y sacudiéndolo con brusquedad)* —Y entonces, ¿quién responde por la sangre y la vida de Feliciano? Usted ha dicho muchísimas veces, que el que mata, al fin debe caer también. A este *(señalando a Sandalio)*, hay que aplicarle esa ley... ¿En qué es diferente de los otros?

Juan: *(Acercándose al grupo, con su cuchillo en la mano, corta una de las ligaduras que atan a Sandalio y se encara con él, hablándole con desprecio)* —Debería matarte... Con una sola mano podría hacerlo, apretarte el cuello como a una víbora... Aquí se muere de muchos modos: con el pecho destrozado por los quebrachos que caen; se muere de fiebre y de mil otras maneras dignas de hombres; son muertes de hombres. Pero tú no eres un hombre; eres un traidor, un entregador... *(le escupe en la cara)*. Sin embargo, como yo soy un hombre, un verdadero hombre, te voy a dar la oportunidad de caer en ley de hombría, para que no digan que te he asesinado. *(Le tira un cuchillo largo)*. Tómalo y defiéndete.

(Sandalio retrocede, pálido y tembloroso, pero finalmente resuelto, al comprender que no le queda otra salida).

Avalos: ¡Siempre la sangre! Siempre... Yo no puedo permitir esto; voy a avisar a la autoridad. ¡Tengo que evitarlo de cualquier modo! *(Avalos sale sin que nadie lo detenga)* —¡Tengo que evitarlo!

Isabel: *(Al ver a Juan lanzarse contra Sandalio)* —¡No! ¡No puedes, Juan! ¡No, no!

Juan: *(Desprendiéndose de Isabel)* —¡Vete, mi hija!... Las mujeres deben estar en la casa, esperando a sus hombres! Vete, Isabel, vete... *(Isabel entra llorando en la casa de Machú)* —¡Salgan todos! Aquí quedan solamente un hombre y este puercito... *(Salen todos. Juan queda frente a Sandalio, pero éste, pálido y con miedo, va retrocediendo hasta terminar por salir por el portoncito latero, siempre con el cuchillo en la mano. Se oyen ruidos de choques de*

armas y poco a poco, la rueda de hacheros van saliendo del escenario, como si fueran siguiendo a los combatientes, dentro de la selva. Al terminar de salir ellos, Machú e Isabel salen de la habitación y quedan mirando hacia donde salió la gente, desde el centro del escenario).

Isabel: *(Mirando a lo lejos)* —Todavía parece que están peleando, Machú. ¡Dios mío! ¿Qué va a ser de todos nosotros ahora?

Machú: *(Acercándose a Isabel, le pone una mano en el hombro y mira también a lo lejos, hacia el interior de la selva, donde dos hombres luchan)* —Y hasta que uno de los dos no caiga, no van a parar... Siempre ocurre así, mi hija. Al fin, uno se queda mirando estas cosas como si tuviera una piedra en el lugar del corazón... Se vé la sangre y ya no se siente otra cosa que la necesidad de enterrar algo... *(Deja a Isabel y cruza en diagonal el patio, colocándose frente al otro portón)* — Toda esta selva está regada de sangre. Yo creo que es por eso que todos estos quebrachos tienen un zumo tan colorado... *(Se acerca al fogón y aviva el fuego para terminar colocando la pavita encima de las brazas).*

Isabel: *(Siempre mirando en lejanía, hacia el fondo de la selva)* —Ahora ya no se los vé, Machú. Parece que se han ido. Amalaya no haya ocurrido nada grave... *(Repentinamente, gira, nerviosa, hacia Machú)* —Pero el corazón me dice que la muerte camina entre estos árboles...

Machú: *(Un poco impaciente y con cierta aspereza)* —Bueno, mi hija; hay que sossegarse ya... A los hombres hay que dejarlos; ellos tienen sus leyes y nosotros no podemos hacer otra cosa que remediar el mal que hacen, mi hija, ¡Ay! A veces hasta me parece que don Avalos tiene razón...

Avalos: *(Entrando, muy agitado, por el lado opuesto a donde salieron los hacheros)* —¡No hay nadie! ¡Se han ido todos, Machú! *(A gritos)* —¡Lorenzo! ¡Juan! *(Entran en ese momento, Faustino y Celedonio, de regreso de la selva. Avalos va al encuentro de ellos, preguntando con ansiedad)* —¿Eh? ¿Qué pasó? *(Los dos hacheros no contestan, pero sacuden la cabeza como indicando que todo está consumado)* —He llegado tarde otra vez. En el pueblo...

Faustino: ¿Qué pasó allá, don Avalos?

Avalos: *(Muy excitado)* —No hay nadie en el pueblo, Faustino.

Mr. Norman se ha vuelto loco, parece y ha prendido fuego a su casa y a los ranchos del barrio obrero y a los talleres viejos... Todo está ardiendo... La gente está ganando el puerto y se han embarcado en las chatas... Se han ido todos, río abajo...

Isabel: (*Con ansiedad*) —¿Y Juan? ¿Dónde está Juan? ¿Lo han visto ustedes?

Machú: —Ahora vendrá, mi hija... (*Se acerca a Isabel y trata de calmarla*) —Ahora no más vendrá otra vez. Nadie se va lejos de estos lugares, Isabel, ya verás...

Lorenzo: (*Entra, son pasos cansados, todo demorado, con el pelo sobre la frente, sudado y pálido. Hace esfuerzos por hablar, lográndolo con gran dificultad. Las palabras le salen roncadas pero con cierto tono solemne*) —Ya está la justicia... Ahí quedó, a la entrada de la picada, el finado. Pero... ha ocurrido... algo terrible... (*Se tapa la cara para ocultar las lágrimas*) —No lo pude atajar... ¡No lo pude atajar! Estaba como loco... Cuando terminó con Sandalio, le puso el sombrero sobre la cara y se quedó mirándolo un rato, en silencio, con cierta ternura... Parecía un niño a punto de llorar. Pero, de repente, vino hacia mí, gritando: "El ojo de Dios, Lorenzo! ¡El ojo de Dios! ¡Allí está! ¡Allí está!" Y salió corriendo, como un viento terrible... (*Se tapa la cara y solloza hondamente*) —¡Dios mío! ¡No lo pude... alcanzar... No lo pude... alcanzar...! Cuando llegué a su lado... ya estaba todo hecho... Con el mismo cuchillo, allí, sobre un raigón negro de quebracho... se mutiló las manos, cortándose los dos dedos grandes...

Faustino: —¡No! ¡No! ¡No puede ser! ¡Los dedos grandes, no! ¿Cómo podría volver a levantar un hacha? No puede ser, Lorenzo, se habrá cortado la mano no más...

Lorenzo: —No, Faustino; lo vi bien. Eran los dedos grandes... Quedó con las manos mochas... Cuando lo alcancé, Juan ya venía a mi encuentro, con las manos ensangrentadas en alto, en el aire... así... (*levanta las suyas*) —Y era tan alto que parecía tocar la copa de los árboles más altos. Parecía un gigante loco, gritando con una voz que hacía temblar a la selva entera: "¡Uno por Sandalio! ¡Otra, por Feliciano, que murió por mí, por nosotros, por todos los hacheros! ¡Sangre por sangre, como quería don Avalos!"

(*Isabel se desploma en brazos de Machú, en tanto que todos bajan la cabeza y don Avalos reza, con su Biblia oscura entre las manos*)

TELON LENTO

EPILOGO

Escenario y personajes: los del prólogo. Sentados y en la misma actitud donde quedaron al producirse el apagón del prólogo.

Machú: —Esta es la historia de Juan Hachero, hijos míos... Esta es la historia, desde entonces, cada vez que amenaza tormenta, la selva llora por sus hijos muertos y Juan Hachero sale a recorrer los viejos caminos de las picadas... Ya no está Mr. Norman... Otros obreros nuevos se han abierto y un poco más de justicia ha llegado después, con la revolución que hicieron los excombatientes del Chaco, los campesinos, obreros y estudiantes... El pan es algo menos duro hoy y la ley cuida un poco más la vida de los trabajadores... Esa es la herencia de los muertos, de Feliciano, de Juan y de todos los que cayeron esa vez y otras veces...

(*Entre tanto se va apagando lentamente la luz, cesan los relámpagos lejanos del comienzo y empieza a escucharse un susurro coral, como de selva, muy bajo inicialmente y subiendo de tono y volumen, después. Un lejano acompañamiento de percusión: tambores y un subrayado de corno, suya el comienzo y subiendo luego más y más. Los hacheros se van levantando, despacio, como sorprendidos, hasta quedar de pie, mirando todos a Machú.*)

Saturnino: —¿Y eso, Machú?

Cantalicio: —Parece que cantan, allá lejos...

Miguel: —Sí... Parecen cantos de muchas voces...

Machú: (*Siempre sentada*) —Y... ahí está... Chist! Ese es el milagro de Lorenzo Ponchito, mis hijos... (*Se levanta*) —Es el milagro de Lorenzo. Es la selva que canta... Y ahora... (*Mira como buscando algo entre la espesura de la selva, terminando por señalar algo*) —Allí... miren... (*Todos miran hacia donde Machú señala*)

Hacheros: —¿Qué es eso, Machú?

Machú: —Es la sombra de Juan, que va a juntarse con sus hermanos muertos. La selva canta, hijos míos, porque lo está recibiendo en su seno de eternidad...

(La música sube de tono. Los instrumentos de percusión atacan y el coro, en ascenso, canta con voz dominante. Se oyen golpes de hacha sobre maderas invisibles, y la luz negra destaca un fulgor de hachas en volteo. El coro sube y sube, hasta quebrarse en un crescendo final y alto)

TELON MUY LENTO

FINAL

(Bs. As. a 10 de mayo de 1952)

ANEXO B – POEMAS

INVOCACIÓN

A la memoria de mi padre

I

Deja, padre, que huérfano te lloré,
Frente al ara sagrada del recuerdo,
Que allí de mi dolor ya no me acuerdo
Y tranquilo me late el corazón.
Un peso enorme de mi pecho quito,
Cada vez que una lágrima me brota,
Porque veo que está ya medio rota
La venda que tapara mi corazón

II

Tú no sabes, ¡oh padre!, cómo sangra
De mi pecho la **herida no cerrada**;
Cómo oprime mi frente ya arrugada;
La horrible pesadilla del **Dolor**.
Tú no sabes, qué triste, mi esperanza
Yace muerta en el fondo de una tumba;
Que mi dulce quimera se derrumba
Sepultando el objeto de mi amor

III

¡Oh manes venerados de mi padre!
¡Sostenedme en mis luchas dolorosas
Que en mi lecho de espinas, no de rosas
Toda mi sangre vanoril quedó!
Soy pesimista, padre, porque sufro;
Solo en mi senda, la **Tristeza** marcha,
Soy joven todavía y con su escarcha,
Mi cabeza ya el tiempo blanqueó.

IV

No tengo padre mío, ni el consuelo,
De llorarte en tu **loza funeraria**;
Soy como el **triste** y depreciado paria
Que ni el derecho tiene de vivir.
¡Si vieras padre amado, cómo lucho!
¡Cuán largas son mis horas de agonía!
¡Que sola y escabrosa está la vía

Que a la muerte me debe conducir

V

¡Que solo me ha dejado tu partida!
Amigos he tenido que me amaban;
Mujeres conocí que me adoraban,
Pero la dicha y el amor pasó.
Sólo me queda del feliz pasado,
El enorme cansancio y la honda herida,
Que, la tremenda lucha de la vida,
Por ser bueno y humilde me dejó.

VI

Es eterna tu ausencia y sin embargo,
De tu voz fraternal, el eco escucho
Y, por más que he llorado mucho, mucho
Mi corazón consuelo no encontró.
Ven, padre y tu consejo bueno y santo
Me alienta en la batalla cotidiana,
Que empezó, para mí en hora temprana
Y mi fuerza viril toda agotó.

VII

Yo amaba padre y mi pasión de niño
Virginal y muy pura florecía,
Cuando llegó, fatal, un triste día
Y el desengaño amargo conocí.
Desde entonces no aliento ya esperanzas;
Nada pido al **Destino** ni a mi **Suerte**
Sino olvido profundo y que la **Muerte**
Me lleve hacia ti, padre, que os perdí.

(Asunción, Julio 31 de 1923)

23 DE OCTUBRE

Iban por las calles:
-juventud, los rostros;
juventud, las almas-.
Cantaban himnos
pidiendo justicia;
revuelto el cabello,
cálida, la voz.
... Y un día de Octubre
balas asesinas

quebraron sus cantos.

Los vi sobre el mármol:
los ojos purísimos,
cubiertos de sombras;
y sobre los labios
que llevaron cánticos
de fe y esperanza:
¡hielo de silencio!

Nunca más verán tu sol,
-Asunción del Paraguay:
los fusiles del Gobierno
colocan rosas de sangre,
sobre los pálidos rostros
de la tropa adolescente.
Sobre estudiantes y obreros
deja la muerte su signo
que no se borra jamás...

Asunción del Paraguay,
-mi ciudad- los vio pasar.
Cien mil puños reclamaron
justicia sobre sus cuerpos.
(La Justicia no ha llegado
pero está en camino ya...)

La vieja Patria nos niega
la caricia de su sol:
otra patria nueva haremos
que ha de tener para todos
pan, trabajo y libertad.

Los caminos del destierro
nos vio pasar, aherrojados
con cadenas de espionaje.
En un Octubre de crímenes
me han quitado mi ciudad:
otro octubre, ardiente y magno,
de nuevo me llamará.

... Y entonces, en ese día,
-como a una novia querida-,
he de volver a abrazarte:
¡mía, por fin, para siempre,
mi Asunción del Paraguay!

(Marzo de 1935)

AL BORDE DE LA TUMBA DE UN AMIGO

(A Cristóbal Píres, en el umbral de su tumba)

Hermano: aquí, de pie, frete a la fosa abierta
que guardará los restos de tu materia yerta,
no intentarán mis labios decirte una oración,
que para tales cosas no me da el corazón.
Más bien –a ser sincero- sería mi gesto acaso,
protestar contra el éxodo de tu vida en fracaso.
¡Protestar! ¿Contra quién? ¿Contra Dios? Sí; aunque es cierto
que en mi Olimpo los Dioses hace tiempo que han muerto.
Es mejor que una lágrima derramada al vacío,
el clamor bien rotundo del varón duro y fuerte.
Una lágrima apenas es un leve rocío:
mi protesta es un grito de reproche a la Muerte.
¡Ah, si al menos la hipótesis de que existe un Supremo
se tornara certeza, me volviera blasfemo,
porque todas las veces que nos quitan afectos;
cada vez que algún justo se va lejos de nos;
cada vez que se mueren los buenos, los perfectos
-cómo tú, buen hermano-
levantara la diestra contra el rostro de Dios!

(15 de Abril de 1926)

Así...

Dejo aquí, en tus umbrales,
mi corazón inaugurado; mi voz incompatible;
mi máscara y mi grito y mi desvelo;
todos los carozos desnudos, roídos de intemperie;
todo lo que decae como un pétalo seco
en los vencidos días de otoño.

Hoy quiero verlo todo desde dentro;
todo el hilván y el esqueleto de sostén;
toda la utilería;
los telones y relieves prolijos del sueño.
Hoy recorro los acontecimientos
como quien navegara a lo largo de la miga cariñosa
de un pan
y saliera, de golpe, a flor de costra,
en llegando a la ciega corteza
apoyado en carbones de próximos diamantes.
Así, ejecutado y prolijo,
con la corbata puesta y los zapatos en su sitio:

como un muerto que espera el turno de su leño.

Así.

Porque es hora ya de irse preguntando:
¿A qué tanto jadeo y tanto andar a pie,
con la corbata puesta al revés,
y el corazón al aire, allí,
justo sobre las coyunturas desangradas
y los dedos haciéndole señas al Dios de nadie?
¿A qué los ojos cayéndose de tanto ver osamentas
y los párpados, ardiendo
sobre el aire podrido de un tiempo miserable?

Bueno: dejo aquí, en tus umbrales,
mi corazón de arena; mi voz toda desecha
y mi máscara rota y mi mano sin horóscopos,
sin huellas saturnales de lunas muertas;
todo aquello que amé;
todo aquello que pudo ser un canto y es solamente
desprendido terrón de cementerio.

Tómalos todavía: colócalos
en un hondo nivel de marineros descansos;
ponles un grano de sal sobre las órbitas;
ponles una flor marchita en los ojales...
Llámalos a esa muerte que tú no desconoces
y entrégalos a la dulce vocación de los pájaros
que emigran hacia el Sur...
Y no los nombres nunca, si no es para amarlos
en recuerdo, en piedad, en dulzura de tarde quieta
-como quien acunara la cabeza de un infante sin madre-,
Así.

(1953)