

**LUZIMEIRE LIMA DA SILVA**

***MEMÓRIA E FICÇÃO EM RETAHÍLAS E EL CUARTO DE ATRÁS DE  
CARMEN MARTÍN GAITE***

Dissertação de Mestrado apresentada à Área de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

**Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Valeria De Marco**

**Universidade de São Paulo  
São Paulo - 2006**

*Dedico este trabalho à  
memória de meus pais, Laurinalva e Marcelino,  
pelo amor incondicional.*

## **Agradecimentos**

À Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Valeria De Marco, pela orientação e incentivo.

À Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Maria de la Concepción Piñero Valverde e Prof. Dr. Mario Miguel González pela dupla paciência, pela leitura atenta do relatório de qualificação e pelas sugestões ao trabalho.

À Universidade Federal do Mato Grosso do Sul pela concessão da bolsa Capes.

Aos companheiros da pós-graduação Adriana, Daniela, Graciela, Ivan, Luiza, Margareth, Neide, Rhina, Samantha, Silvio e Virginia, pelo prazer daquelas tardes na Joaquim Antunes.

A Adriana (Drica) e Célia, pelas discussões marginal afora.

A Márcia e à Ester por me receberem tão carinhosamente e pelas discussões, leituras...

As minhas amigas Célia, Eliana, Iara, Sandra V., Sandra N. e Valeria, pela força nas horas complicadas.

A minha amiga de infância Izabel Sandra, por ouvir minhas angustias.

A minha querida irmã Lílian, por não conseguir entender *a que santo tanta cavilación* e, ainda assim, encher-me de carinho e mimos.

A Angela, amiga incondicional, por compartilhar cada minuto deste longo e difícil processo.

A Vanda, Franco e Marco, minha família na Itália, pelo amor e carinho que me dedicaram desde o primeiro dia.

E um agradecimento especial a meu esposo e amigo, Stefano Pedrotti, que me ensinou a amar.

## **Resumo**

Esse estudo tem como objetivo analisar como se desenvolve o processo de rememoração, como base da ficção, em dois romances de Carmen Martín Gaité: *Retahílas* (1974), produzido durante a ditadura franquista e *El cuarto de atrás* (1978), que começou a ser escrito no mês da morte de Franco em 1975. Nossa análise tem como foco a reconstrução da história das narradoras-protagonistas que, já adultas, evocam os anos da adolescência e da infância e de cujas evocações surgem fatos históricos vivenciados por elas. Esta relação entre literatura, memória e história é uma marca que concerne somente a estes dois romances dessa autora. Dessa forma, analisaremos este ir e vir das narradoras, em busca de um interlocutor ideal, numa tentativa de recompor um período histórico que marcou de maneira contundente o povo espanhol. Para tanto, estudaremos as articulações entre narradores-protagonistas, personagens, tempo, espaço, matéria narrada e História.

## **PALAVRAS CHAVES**

Carmen Martín Gaité/ *Retahílas* / *El cuarto de atrás* / memória e ficção / literatura e história / Guerra Civil Espanhola

## Resumen

Ese estudio tiene como objetivo analizar como se desarrolla el proceso de rememoración, como base de la ficción, en dos novelas de Carmen Martín Gaité: *Retahílas* (1974), producido durante la dictadura franquista y *El cuarto de atrás* (1978), que empezó a ser escrito en el mes de la muerte de Franco en 1975. Nuestra análisis tiene como foco la reconstrucción de la historia de las narradoras protagonistas que, ya adultas, evocan los años de la adolescencia y de la infancia y de cuyas evocaciones surgen hechos históricos vividos por ellas. Esta relación entre literatura, memoria e historia es una huella que concierne solo a estas dos novelas de esa autora. Así, analizaremos este ir y venir de las narradoras, en búsqueda de un interlocutor ideal, en un intento de recomponer un periodo histórico que dejó huellas contundentes en el pueblo español. Para tanto, estudiaremos las articulaciones entre narradores protagonistas, personajes, tiempo, espacio, materia narrada e Historia.

## **Abstract**

This study aims at analyzing how the process of remembering occurs in two novels by Carmen Martí Gaité, *Retahílas* (1974) and *El cuarto de atrás* (1978), as the basis of fiction. The former novel was produced during Franco's dictatorial years and the latter started being written in the month of Franco's death in 1975. Our analysis focuses on the reconstruction of the protagonist-narrators' history. Already as adults, they evoke their teenage and childhood years, from which historical facts by them experienced are brought up. This relationship between literature, memory and history is a pattern associated only to these two novels by this author. Therefore, we shall analyze this coming and going of the narrators in search of an ideal interlocutor, in an attempt to recompose a historical period that has strikingly marked the Spanish people. In order to do this, we shall study the articulations among the protagonist-narrators, the characters, time, space, narrated subject and History.

## SUMÁRIO

|  |     |
|--|-----|
| Introdução   | 01  |
| 1. A escritora   | 03  |
| 2. Carmen Martín Gaité “esperando el porvenir”   | 09  |
| 3. Leituras de <i>Retahílas</i> e de <i>El cuarto de atrás</i>   | 17  |
| 4. <i>Retahílas</i> : Alternância de vozes e a reconstrução da história familiar                           | 32  |
| 4.1 As personagens   | 39  |
| 4.2 O tempo  | 61  |
| 4.3 O espaço   | 67  |
| 5. <i>El cuarto de atrás</i> : sobreposição de vozes e a reconstrução da trajetória literária da escritora | 75  |
| 5.1 <i>El hombre descalzo</i> : dicotomia sonho versus ‘realidade’   | 86  |
| 5.2 <i>El sombrero negro</i> : enfim o interlocutor  | 89  |
| 5.3 <i>Ven pronto a Cúnigan</i> : uma interpenetração espaço-temporal                                      | 94  |
| 5.4 <i>El escondite inglés</i> : a guerra invade o universo infantil                                       | 98  |
| 5.5 <i>Una maleta de doble fondo</i> : marcas de novela rosa   | 103 |
| 5.6 <i>La isla de Bergai</i> : a perda do espaço dos sonhos  | 108 |
| 5.7 <i>La cajita dorada</i> : de volta ao começo   | 112 |
| 6. Palavras finais   | 114 |
| 7. Bibliografia  | 118 |

## ***Introdução***

Após a leitura de vários livros escritos por Carmen Martín Gaité, é possível perceber que tanto *Retahílas*<sup>1</sup> – escrito entre 1965 e 1973 e publicado no ano de 1974, final da ditadura do General Franco – quanto *El cuarto de atrás*<sup>2</sup> – escrito entre novembro de 1975 e abril de 1978 e publicado em maio desse mesmo ano – possuem uma narrativa com traços diferenciados de seus outros romances. Esses dois livros podem ser considerados um marco na trajetória literária da escritora. Enquanto *Entre visillos*<sup>3</sup>, *Fragmentos de interior*<sup>4</sup> e *Ritmo lento*<sup>5</sup> procuram representar um mundo supostamente exterior e objetivo, *Retahílas* e *El cuarto de atrás* desenvolvem-se como um processo de rememoração. Os dois romances apresentam uma narrativa que costura lembranças trazidas pelo fluir da consciência. A escritora, através dos narradores-protagonistas – Eulalia e seu sobrinho Germán, no primeiro livro, e C. no segundo –, resgata vivências da 2a. República, da Guerra Civil Espanhola e da ditadura franquista que durou quase quatro décadas.

Em uma primeira análise de *Retahílas* e *El cuarto de atrás*, observamos a reconstrução da memória empreendida pelas personagens que resgatam a memória histórica da Espanha. Ao reconhecer esta característica, decidimos aprofundar as análises desses dois romances, buscando, através da recuperação da memória individual, a compreensão de uma geração e o resgate da história da Espanha, desde os anos da segunda República até o final da ditadura do General Francisco Franco Bahamonte.

Após os primeiros exercícios de análises, estudaremos a construção da memória observando as imagens, a estruturação das frases do discurso narrativo e o jogo entre repetição e expansão de pequenos núcleos do discurso.

---

<sup>1</sup> Na dissertação usamos a 9. ed., Barcelona, Destino, 1995. Em todas as citações de trechos indicaremos para situá-los, o título e os números da página.

<sup>2</sup> Usamos a 11. ed., Barcelona, Destino, 1996. Em todas as citações de trechos indicaremos para situá-los, o título e os números das páginas.

<sup>3</sup> MARTÍN GAITE, Carmen. *Entre visillos*. 16. ed., Barcelona, Destino, 1997.

<sup>4</sup> \_\_\_\_\_ . *Fragmentos de interior*. 7. ed., Barcelona, Destino, 1994.

<sup>5</sup> \_\_\_\_\_ . *Ritmo lento*. Barcelona, Destino, 1996.



Nas primeiras leituras desses dois romances é possível perceber a reapresentação de um tema recorrente na narrativa da escritora. O eixo dos romances consiste na busca incansável por um interlocutor sonhado, que Martín Gaité empreendeu durante quase toda sua produção literária e que, nessas narrativas, atinge seu ponto máximo. Dessa forma observamos que o que era tema é transformado pela escritora em procedimento de *estruturación* dos dois romances.

Uma marca que concerne somente a *Retahílas* e *El cuarto de atrás* é a relação quase direta entre literatura e história; no primeiro romance esta relação é apenas anunciada, enquanto, no segundo, toma quase que um tom de testemunho, de confissão.

Dessa forma, a análise das obras tem a intenção de acompanhar o ir e vir dos narradores-protagonistas, recompondo, assim, um período histórico que marcou de maneira contundente o povo espanhol.

No primeiro capítulo do presente trabalho, acompanhamos a trajetória literária da escritora e o contexto histórico no qual estava inserida, com dados de sua biografia e ponderações sobre sua produção literária. O segundo capítulo trata do posicionamento da crítica literária em relação aos romances aqui analisados. No terceiro e no quarto capítulos, descrevemos a composição de *Retahílas* e *El cuarto de atrás*, considerando tempo, espaço, as personagens e seus movimentos, tentando estabelecer uma intersecção entre o que se representa nessas memórias dos narradores-protagonistas de *Retahílas* e *El cuarto de atrás*, como resgate do passado vivido por eles, e a História. As últimas páginas são dedicadas às considerações finais sobre as duas obras.

## **1. A escritora**

A escritora Carmen Martín Gaité (1925–2000) começou a escrever cedo e recebeu o primeiro prêmio literário *Café Gijón* de relatos em 1954, com o conto *El balneario*. Três anos depois, seu livro *Entre visillos* recebeu o prêmio Nadal. Mesmo assim, a crítica não lhe deu muita atenção e somente com a publicação dos romances *Retahílas* (1974) e *El cuarto de atrás* (1978) sua obra passou a ser comentada. Depois vieram também outros prêmios: Nacional de Literatura, Anagrama de Ensayos, Príncipe de Asturias de las Letras, Castilla y León de las Letras, e, em 1994, a autora foi homenageada com o prêmio Nacional de las Letras pelo conjunto de sua obra.

Carmen Martín Gaité nasceu em Salamanca, cidade onde passou a infância, adolescência e terminou o curso universitário em Filosofia e Letras. É autora de uma vasta obra literária, que contempla narrativa, poesia, tradução, estudo histórico, dramaturgia, bem como adaptações para a televisão, satisfazendo assim, os mais diversos gostos literários. A escritora tinha dez anos quando começou a Guerra Civil e passou toda a adolescência no longo período do pós-guerra; casou e teve uma filha durante a ditadura franquista. Em praticamente todos seus romances encontramos marcas dessa época, já que, como dizem alguns críticos: conhecer a obra desta escritora é também conhecê-la, pois Martín Gaité, em alguns de seus livros, conta experiências vividas por ela, por seus familiares e por sua geração.

Após terminar o curso de Letras, Carmen Martín Gaité foi viver em Madri, onde pretendia fazer doutorado. Começou o curso e, neste mesmo período, reencontrou um ex-companheiro da Universidade de Salamanca, Ignacio Aldecoa, que lhe apresentou amigos, jovens que haviam vivido, como ela, as experiências da guerra na infância e eram aspirantes a escritores. Eram eles: Jesus Fernandes Santos, Rafael Sanches Ferlosio, com quem mais tarde se casou, Alfonso Sastre, Medardo Fraile, Josefina Aldecoa, entre outros. Junto a esses companheiros de bar e de leituras, Martín Gaité publicou seus primeiros contos, em 1953. Nessa coletânea aparece o já premiado *El balneario* e outros

como: *Un día de libertad*, *La chica de abajo*, *La oficina*, narrativas marcadas por questões como inconformismo e uma vida insuportavelmente rotineira. São contos que mostram a vida sufocante de pessoas que lutam entre a rotina e a vontade de encontrar um 'escondite', de refugiar-se de algum modo, temática que aparecerá também em outros contos publicados anos mais tarde.

Em 1957, surge seu primeiro romance, *Entre visillos*, que foi vencedor do prêmio Nadal no mesmo ano. O romance tem como cenário a cidade de Salamanca e retrata fielmente uma parte da Espanha do pós-guerra. Considerado pela crítica como romance neo-realista, faz um relato de uma Espanha que aparece primeiramente através da casa de Natalia, narradora-protagonista, único membro da família que consegue ter um olhar um pouco mais crítico diante de uma sociedade tão apática. Inconformada com esta apatia, Natalia tenta ajudar sua irmã Julia a livrar-se das ataduras do pai e da tia. Esta adolescente de apenas dezesseis anos, por intermédio dos diálogos dentro de sua própria casa, faz com que seus leitores entrem neste mundo sem perspectivas. Depois, como em uma ampliação fotográfica, alarga a visão através dos 'visillos' das casas mostrando, desta forma, o resto da cidade.

O quadro que se apresenta é o de uma sociedade que abandonou todo projeto de mudança: famílias que pensam somente em conseguir um bom casamento para as filhas e jovens que estudam para passar nos famosos concursos, além dos passeios pela "Plaza Mayor" e as idas ao "Casino", ambiente perfeito para arrumar um marido. Nele conhecemos personagens como Gertru, que, tendo em vista o imediato casamento, abandonou os estudos porque o noivo Angel não os considerava importantes.

A outra parte do livro é narrada por Pablo Klein, de descendência alemã, mas nascido na Espanha, um jovem que retorna à cidade, que deixou quando ainda era criança, para ensinar alemão no Instituto. E com o olhar de um forasteiro, conta a história do cotidiano dessa cidade de província. Nesse ambiente, Pablo conhece Elvira, filha de um amigo de seu pai, uma jovem com muitas inquietudes e que se opõe às convenções sociais da época, mas não resiste às pressões da sociedade local e acaba concordando com um casamento

baseado em interesses econômicos. No matrimônio com Emilio, sem nutrir por ele nenhum sentimento amoroso, mostra-se consciente de sua paixão por Pablo, o que se explicita no diálogo das amigas quando regressam de sua casa:

– Está por él que se mata – resumió Isabel cuando salieron. Ya veis lo nerviosa que se pone cuando le preguntamos cosas. No suelta prenda se ve que quiere tener la exclusiva.

– Sí; pero como presume de que no le gustan los chicos... Como es un ser superior... (p.116)

Da publicação de *Entre visillos* à de *Ritmo lento* em 1963, Martín Gaité continua trabalhando em artigos, relatos, poesias e se dedica à pesquisa histórica. Em 1960, publica um livro intitulado *Las ataduras*, contendo contos que se tornarão famosos no decorrer de sua carreira. Alguns deles são: *Las ataduras*, *Tendrá que volver*, *La tata*, *Lo que queda enterrado*, contos que tratam exatamente de “ataduras” como diz o próprio título: ligações amorosas, ligações familiares, ligações de amizade.

*Ritmo lento*, um livro que desperta um pouco a crítica que o considera um romance de ruptura, é comparado com *Tiempo de silencio*, de Luis Martins Santos. A respeito disso, a própria autora afirma em seu prólogo para a edição de 1975 que:

Nuestras novelas de 62 supusieron las primeras reacciones contra el realismo imperante en la narrativa española de posguerra, dos intentos aislados para volver a centrar el relato en el análisis psicológico de un personaje, yo influida por Svevo, él, por Joyce.<sup>6</sup>

Completamente diferente do estilo de *Entre visillos*, o romance é realmente o início de uma nova fase. *Ritmo lento* conta uma história de solidão

---

<sup>6</sup>MAINER, José Carlos. Introdução. in.: MARTÍN GAITE, Carmen. *Ritmo lento*. Barcelona, Destino, 1996, p. XXX.

e incompreensão sofrida pelo jovem David Fuente que, apesar de viver com seu pai, sente-se isolado do mundo, lutando sempre contra as convenções sociais e contra o tempo, pois, conforme o título do livro, David possui seu próprio tempo, segundo suas palavras: "Pintaba al mismo ritmo lento que presidió los juegos e inventos de mi infancia".

Segundo José Carlos Mainer, Martín Gaité mostrou-nos seu "chico raro"<sup>7</sup>, David Fuente, que defendeu com a morte seu direito à anormalidade, sua escolha de viver a vida com seu próprio tempo. Este romance traz uma questão que a autora mais tarde tratará com bastante insistência: a incansável busca pelo interlocutor ideal. O jovem sente grande frustração por não conseguir encontrar em ninguém o interlocutor ideal. Na verdade, durante toda sua trajetória, David conseguiu apenas ser rejeitado pelas pessoas que amava, o que, ao final, leva-o ao suicídio.

No período que compreende os anos sessenta e setenta, Martín Gaité dedicou-se também a pesquisas históricas. A idéia inicial do doutorado, que na década de cinquenta foi deixada de lado, pôde ser retomada e finalmente concluída no ano de 1972, com a tese *Lenguaje y estilo amoroso en los textos del siglo XVIII español*, posteriormente publicada com o título de *Usos amorosos del XVIII*, em 1972. Depois surgiram ainda, *Macanaz, otro paciente de la inquisición*, de 1975 e *El conde de Guadalhorce, su época y su labor*, publicado em 1977.

O romance *Fragmentos de interior*, publicado em 1976, traz algumas semelhanças com *Ritmo lento*. Seu tema principal é também a falta de comunicação, com a diferença de que este livro conta com a presença de vários personagens que empreendem uma busca desesperada pelo interlocutor sonhado. A narradora apresenta inicialmente a história de Luisa, uma jovem que veio de um povoado vizinho para trabalhar na casa da família Alvar. Luisa vai a Madri para reencontrar um jovem cineasta madrilenho que a havia seduzido e abandonado, mas que ela, ingênua, acredita estar esperando-a, projetando nesse jovem o seu possível interlocutor.

---

<sup>7</sup>Op. Cit., p. LIV

A falta de diálogo é uma constante em toda obra. Agustina, que havia encontrado seu interlocutor em Diego, seu ex-marido, tenta desesperadamente recuperá-lo e essa busca a leva ao mesmo fim de David Fuente: o suicídio. O próprio Diego Alvar, que tenta estabelecer uma relação de interlocução através da escrita, não é capaz de terminar as primeiras páginas do livro. Jaime, por não aceitar a separação dos pais, criou uma relação de ódio com Diego, por ter abandonado a mãe. Isabel faz sua busca rebelando-se através do ativismo político e Gloria, amante de Diego e aspirante a atriz, é um ser extremamente fútil.

*La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*<sup>8</sup>, publicado em 1973, e *El cuento de nunca acabar*<sup>9</sup>, de 1983, são dois livros de ensaios que trazem questões já tratadas pela autora ao longo de sua obra, tais como: a eterna busca pelo interlocutor ideal e o ato de narrar. O primeiro traz um ensaio que dá título ao livro e que Martín Gaité dedica a “Juan Benet, cuando no era famoso”. Nele a autora afirma “que las historias ya nacen como tales al contárselas uno a si mismo, antes de que se presente la necesidad, que viene luego, de contárselas a otro.” (p.21) Neste ensaio ela escreve sobre a vontade que todo ser humano tem, mais cedo ou mais tarde, de encontrar um interlocutor ideal, pois como diz o padre Sarmiento: “La elocuencia no está en el que habla, sino en el que oye...; si no procede esa función en el que oye, no hay retorica que alcance”<sup>10</sup>.

Em *Las trampas de lo inefable*<sup>11</sup>, um outro texto do mesmo livro, Martín Gaité trata com grande arte a questão da palavra, do diálogo que, segundo ela, sofre de uma enfermidade muito grave, mas a escritora oferece o remédio: encontrar o interlocutor ideal.

---

<sup>8</sup> MARTÍN GAITE, Carmen. *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*. Barcelona, Destino, 1982.

<sup>9</sup> \_\_\_\_\_ . *El cuento de nunca acabar*. 3. ed., Barcelona, Destino, 1997.

<sup>10</sup> Epígrafe do romance *Retahílas*.

<sup>11</sup> Este texto escrito em 1960 será recuperado em *Retahílas*, com Germán que queria falar, mas não encontrava o ouvinte adequado. *El cuarto de atrás* também apresenta marcas muito fortes desta incansável busca por um interlocutor ideal.

Os ensaios reunidos em *El cuento de nunca acabar* tratam também de questões da composição da ficção, como por exemplo, a diferença entre narração oral e escrita, no ensaio intitulado *Justificación del título*:

Y más cedo o más temprano, el cuento tiene que acabar, pero es generalmente debido a interrupciones extrínsecas al texto que se está desarrollando: exigencias de sueño, de apetito, de incomodidad física o el recuerdo de alguna urgencia argumental ineludible. Un cuento contado con verdadera afición, si no mediara la fatiga no tendría porqué acabar, sería un perenne estado placentero discurriendo hasta la hora de la muerte, única hora <<de la verdad>> capaz de poner en cuestión y quebrar las infinitas posibilidades de la palabra. (p. 19)

Para compreender *Retahílas* e *El cuarto de atrás*<sup>12</sup> é importante considerar a simultaneidade entre a composição dessas obras e a dos ensaios. Esse diálogo entre ficção e discurso crítico é novamente indicado pela autora no livro *Usos amorosos de la postguerra española*, de 1986, no qual Martín Gaité afirma que, ao recolher informações sobre o tema, acabou descobrindo o caminho para este último romance, deixando de lado o outro projeto de ensaio. O argumento desse livro será comentado durante a análise de *El cuarto de atrás*.

---

12 A bibliografia de Carmen Martín Gaité conta ainda com um livro de poesias: *A rachas*, (1976). Após a publicação de *El cuarto de atrás* (1978), Martín Gaité voltou a se ocupar da produção de textos de caráter menos autobiográfico: *Cuentos completos* (1978), contos; *El castillo de las tres murallas* (1981), conto; *El reinado Witiza* (1982), ensaio; *El pastel del diablo* (1985), conto; *Dos relatos fantásticos* (1986), contos; *Desde la ventana* (1987), ensaio; *Caperucita en Manhattan* (1990), narrativa que reinterpreta Chapeuzinho Vermelho; *Nubosidad variable* (1992), romance finalista do *Premio Nacional de Narrativa* 1992; *Agua pasada* (1993), ensaio; *Cuentos completos y un monólogo* (1994), contos; *Esperando el porvenir*; *Homenaje a Ignacio Aldecoa* (1994), ensaio; *La reina de las nieves* (1994), romance com o qual ganhou o *Premio Nacional de las Letras* 1994; “Retirada” in.: *Cuentos de este siglo* (1995), contos; “De su ventana a la mía” in.: *Madres e hijas* (1996), contos; *Lo raro es vivir* (1997), romance finalista do *Premio Fastenrath* 1997; *Irse de casa* (1998), romance; *Cuéntame* (1999), ensaio; *La hermana pequeña* (1999), teatro; *Cartas de amor de la monja portuguesa Mariana Alco* (2000), cartas. E após sua morte foram publicados os livros *Los parentescos* (2001) e *Pido la palabra*, (2002) ensaio.

## **2. Carmen Martín Gaité 'esperando el porvenir'**

Em quase toda a narrativa de Carmen Martín Gaité temos a presença de temas referentes à Guerra Civil Espanhola<sup>13</sup> e mais especificamente sobre a ditadura de Francisco Franco Bahamonte. A escritora viveu uma parte de sua infância no período da Segunda República e a outra no da Guerra Civil

---

<sup>13</sup>Um ano após o nascimento de Martín Gaité (1925), intelectuais como Don Miguel de Unamuno, amigo do pai de Carmen e o poeta Antonio Machado, entre outros, fundam a “Alianza Republicana”. Imediatamente surge a “Acción Republicana”, refletindo o descontentamento de parte da sociedade espanhola com a ditadura de Primo de Rivera. Somam-se a isso a queda da moeda espanhola e a união de velhos partidos políticos; voltam as greves e as manifestações, fatos que abalam a ditadura e fazem com que o General seja ‘convidado’ a se retirar em 1930.

O general Dámaso Berenger, nomeado pelo rei, substitui Primo de Rivera e, por sua vez, tenta impor uma semi-ditadura, que tem a duração de um ano. Multiplicam-se as greves e as manifestações, e o governo passa às mãos do almirante Aznar, que, imediatamente, convoca eleições municipais para 12 de abril de 1931. A República é proclamada no dia 14 e o rei deixa a Espanha.

Em dezembro de 1931 é aprovada a nova constituição que traz mudanças tais como: a separação da igreja e do Estado; a Companhia de Jesus é momentaneamente dissolvida; o Estado passa a aceitar o casamento civil e o divórcio é legalizado. No entanto, o Governo Republicano enfrenta problemas como: desigualdades entre as regiões do país, a concentração de terras, o arcaísmo agrário, o analfabetismo, o atraso tecnológico, entre outras dificuldades. Na tentativa de resolver os problemas mais imediatos, o governo promulgou alguns decretos que o congresso transformou em leis: a redução da jornada de trabalho na zona rural para oito horas, o cultivo obrigatório de terras ociosas e a prioridade de empregos para trabalhadores da região. Para resolver o problema do analfabetismo, o governo republicano investiu no ensino primário, abrindo quase sete mil escolas e aumentando o salário dos professores.

Em 1932, a República enfrenta as oligarquias, dando início à Reforma Agrária. Nesse cenário, os partidos de direita começam a se organizar e se fortalecem cada vez mais; os problemas da República aumentam, causando um intenso desgaste para os partidos de esquerda. Em 1933, nasce a “Confederación Española de Derechas Autónomas” (CEDA), que tem como líder José Maria Gil Robles; surge também a “Renovación Española”, liderada por Goicoechea. A “Falange Española”, fundada por Antonio Primo de Rivera, filho do ex-ditador, um partido fascista subvencionado pela extrema direita e levado para as universidades através do “Sindicato Español Universitario” (SEU).

No final de 1933, a situação econômica era de completa crise e, Alcalá Zamora, sem o apoio da direita ou da esquerda, foi obrigado a dissolver o parlamento e convocar novas eleições para o mês de novembro. Uma série de fatores contribuiu para que a direita ganhasse as eleições: os anarquistas não votaram, o número de abstenções foi grande, as mulheres votaram pela primeira vez, fato que prejudicou a República, porque, geralmente influenciadas pela Igreja, votaram com a direita. A Companhia de Jesus ressurgiu, a lei do divórcio foi suspensa e o casamento civil voltou a ser considerado ilegal. A Espanha vive o chamado “bienio negro”, com freqüentes conflitos violentos.

A esquerda entendeu que havia chegado o momento da rearticulação, para tanto, criou a Frente Popular, que representava a união do proletariado com as classes médias, os socialistas, os comunistas e o burgueses antifascistas, contra o inimigo comum. Em 1936 foram convocadas novas eleições: Frente Popular versus CEDA, composta por monárquicos, religiosos e latifundiários. Em fevereiro de 1936, a esquerda ganhou democraticamente as eleições, mas não conseguiu alcançar a unificação necessária para obter um governo forte, originando, dessa forma, a organização dos militares que deram o golpe em 17 de julho de 1936, desencadeando a Guerra Civil.



Espanhola, o que nos autoriza a chamá-la 'niña de la guerra'<sup>14</sup>. A partir de 1939, Martín Gaité vive o que ela mesma chama de bloqueio do tempo, que durou trinta e seis anos, somente diluído com a morte de Franco em 1975. Segundo a escritora, com a notícia da morte do ditador ela começa a escrever seu romance *El cuarto de atrás*, ao completar ela cinqüenta, dos quais 36 haviam sido vividos sob os olhos do general Franco.

Neste contexto a escritora espanhola produz grande parte de sua obra literária, por isto, nos propomos a fazer uma revisão desse período, através dos olhos de Carmen Martín Gaité, tendo como referência sua produção e mais especificamente livros como *Agua pasada*, *Esperando el porvenir* e *Usos amorosos de la postguerra española*.

Martín Gaité conta que seu tio Joaquim Gaité, irmão de sua mãe, foi fuzilado pelos nacionalistas um mês após o início da Guerra Civil. Diz ainda que, antes da guerra, sua irmã Ana Maria havia ido estudar em Madri e que se a guerra não tivesse ocorrido, ela, Carmen, teria saído de Salamanca muito antes, pois seus pais tinham planos de mandá-la estudar e viver com a irmã e a avó.

Em seu livro *El cuarto de atrás*, a narradora-protagonista declara ao homem de preto que sua família não era franquista e, posteriormente, em um artigo do livro *Agua pasada*, diz que durante toda a guerra tiveram medo de que os nacionalistas prendessem seu pai, por suas idéias liberais – fato que ocorreu com muitos amigos da família. A questão do medo está marcada também em *El cuarto de atrás* por recomendações do tipo: "... las dos sensaciones más envolventes de aquellos años: el miedo y el frío pegándose al cuerpo – "no habléis de eso", "tened cuidado con aquello", "no salgáis ahora", "no contéis que han matado al tío Joaquim" –, "tres grados bajo cero, todos tenían miedo, todos hablaban de frío" (p.57). Estas frases passaram a fazer parte do cotidiano da escritora e de sua geração e ficaram registradas para sempre na memória dos "niños de la guerra".

---

<sup>14</sup> Expressão usada por Josefina Rodríguez Aldecoa para designar sua geração. in.: MARTÍN GAITE, Carmen. *Esperando el porvenir*. 2. ed., Madrid, Siruela, 1994, p. 49

Ainda no ano de 1939, Franco impôs uma educação autoritária e limitada, pois colocou, outra vez, a Igreja como responsável pela educação; criou o "Consejo Superior de Investigaciones Científicas" (CSIC), para promover a pesquisa dentro dos limites de seu regime, e impôs rígida censura prévia.

Escritores como Martín Gaité, Ignacio Aldecoa, Josefina Aldecoa, Sastre, Medardo Fraile e Rafael Sanches Ferlosio deixaram suas províncias rumo à Madri, esperando o 'porvenir' e, apesar de terem crescido em um país que havia expulsado do seu território toda a centelha de cultura e inteligência, sonhavam com as possibilidades que a cidade grande poderia oferecer.

En gran parte venían de provincias, veníamos, porque a pesar del secano cultural de la España de postguerra seguíamos soñando con las grandes ciudades de la misma manera que muchos campesinos, víctimas de la miseria rural, esa gente marginada de la periferia que puebla los relatos de Aldecoa, acariciaban también el sueño de que en Madrid les esperaba un porvenir mejor, tal vez para conjurar las sombras del pasado, una palabra que hipotecaba el gozo del presente, (...) Labrarse un porvenir. Fue el tema de algunos de nuestros cuentos de entonces,...(pp.26,27)

Os nacionalistas, durante a guerra, mataram Federico Garcia Lorca e Don Miguel de Unamuno; o poeta Antonio Machado, morreria em 1939 na França, devido a uma pneumonia aguda, após ter atravessado a fronteira a pé, debaixo de chuva e frio. Com a vitória dos nacionalistas, pessoas como Pablo Picasso, Rafael Alberti, Max Aub, Salvador Dali, Francisco Ayala e tantas outras grandes personalidades de língua espanhola procuraram exílio em outros países, como França, Itália, EUA, México, Brasil e Argentina. Com o término da guerra em 1939, ficaram no país as marcas da desolação e da miséria.

Foi nessa Espanha que 'los niños de guerra' cresceram. As sementes da intensa cultura plantadas nos anos da curta República faziam agora parte do passado e no lugar da "Institución libre de enseñanza", "Residencia de Estudiantes" e "Casas del pueblo" a população podia contar com a Falange –

fundada por José Antonio Primo de Rivera – e com a Seção Feminina – fundada por Pilar Primo de Rivera, irmã de José Antonio. Era nas salas da Seção Feminina que as jovens da época aprendiam a cozinhar, cuidar da casa, respeitar e obedecer o marido. Com os discursos de Pilar Primo de Rivera, as imagens de Isabel, a Católica, e de Santa Teresa, postas em evidência pela união entre Igreja e Estado, o General começou a “reorganizar o país”.

A figura da mulher foi uma forte aliada do generalíssimo para a reconstrução da família espanhola. É a escritora ‘salmantina’, em seu livro *Usos amorosos de la postguerra española*<sup>15</sup>, que nos fala da utilização da ‘Sección Femenina’ para a reeducação dessas mulheres:

La propaganda oficial, encargada de hacer acatar las normas de conducta que al Gobierno y a la Iglesia le parecían convenientes para sacar adelante aquel periodo de convalecencia, insistía en los peligros de entregarse a cualquier exceso o derroche. Y desde los pulpitos, la prensa, la radio y las aulas de la Sección Femenina se predicaba la moderación. Lo tres años de guerra habían abierto una sima entre la etapa de la República, pródiga en novedades, reivindicaciones y fermentos de todo tipo, y los umbrales de este túnel de duración imprevisible por el que la gente empezaba a adentrarse, alertada por múltiples cautelas. (pp.12,13)

O imediato pós-guerra traz um país dividido, mas não mais apenas entre republicanos ou nacionalistas; a questão era também econômica: a divisão entre cidade e periferia, entre ricos, pobres e miseráveis. Quanto à questão educacional, em maio de 1939, quando foi instaurada uma lei que proibia a co-educação, o Estado oferecia dois tipos de aprendizagem, a do colégio religioso – disciplinarmente melhor – e a do instituto – com melhores professores, mas relativamente mais barato e, por isso, com mais mistura entre as classes sociais. Percebemos isso através da voz da personagem Natalia de *Entre visillos* onde Martín Gaité mostra como era a vida no instituto, ao descrever a casa

---

<sup>15</sup> MARTÍN GAITE, Carmen. *Usos amorosos de la postguerra española*. 3. ed., Barcelona, Anagrama, 1996.

onde vivia Alicia Sampelayo, ou ainda, quando narra as péssimas condições do instituto e a falta de calefação. Natalia conta a seus leitores que sua família tampouco via com bons olhos o fato de ela estudar ali, já que vinha de um berço burguês.

É a personagem Pablo, o professor de alemão, que descreve o prédio do instituto:

Era de piedra gris, sin ningún letrero o adorno, y tenía solamente tres ventanales uno encima de otro y encima, a su vez, de una puerta demasiado pequeña hacia la cual iba avanzando. Todo estaba arrinconado en la parte de la izquierda, de tal manera que por el otro lado sobraba mucha pared. Chocaba la desproporción y la torpeza de aquella fachada que parecía dibujada por la mano de un niño.(...) Me detuve en la puerta. Estaba entreabierta y no tenía timbre ni indicación alguna. (p.34)

As famílias que tinham maiores possibilidades financeiras optavam quase sempre pelos colégios religiosos, porque pensavam que ali as filhas, principalmente, não se misturariam com a classe inferior. É claro que estamos falando de pessoas que podiam pensar na educação dos filhos, porque, na verdade, a Guerra Civil deixou milhares de órfãos, tanto no sentido familiar quanto no econômico. Essas pessoas se concentravam, na grande maioria, nas periferias das cidades, lugar para onde migrou a população rural que, por estar morrendo de fome, fugia do campo e se instalava de qualquer modo com a ilusão de um 'porvenir' melhor – 'porvenir' este que, na maioria das vezes, não chegava. Esses assentamentos que deveriam ser provisórios tornavam-se permanentes e essa população acabava vivendo em espécies de 'chabolas' nos arredores de Madri, 'barraca' nos arredores de Barcelona.

Essa população em total miséria foi esquecida pela ditadura de Franco, que quase nunca os mencionava em seus discursos e, quando o fazia, era somente para marginalizá-la ainda mais:

...y entre ruinas – dice un texto – las gentes se amontonan aprovechando ansiosamente una sola habitación para albergarse cuatro o cinco familias, buscando refugio en sótanos o cuevas de tierra y durmiendo en repugnante mezcolanza de sexos y edades. La miseria es tan enorme que difícilmente se puede explicar. Sin muebles, sin vestidos, sin casi comida: así viven muchos miles de almas en las afueras de Madrid, dedicados a la busca, a la ratería y a la mendicidad, depauperados y recelosos (...). (p.93)<sup>16</sup>

Segundo Carmen Martín Gaité, o Estado queria esquecer esta população e, apesar da gravidade do problema na década de cinquenta, toda e qualquer reclamação poderia acarretar em represálias contra estes miseráveis que eram constantemente ameaçados pela polícia. Segundo Martín Gaité, o regime acreditou na apatia provocada pela fome e pelo medo, prometendo pensar no problema apenas quando não houvesse mais uma solução possível. Em Madrid o número de pessoas que viviam nas 'chabolas' alcançou 20% do total de habitantes no ano de 1956.

Para a Igreja e o Estado parecia ser suficiente lembrar dos herdeiros da miséria do pós-guerra durante as missas de domingo. Isto se confirma em *Esperando el porvenir*, onde Martín Gaité conta que as senhoritas da Acción Católica pediam ofertas para os pobres durante as funções religiosas.

A maior parte da Espanha do imediato pós-guerra encontrava-se em um estado de completa miséria; faltava comida, carvão, gasolina. O contrabando e a prostituição cresceram; o que realmente interessava para a ditadura – aponta Martín Gaité em *Usos amorosos de la postguerra española* – era manter a ordem a qualquer custo e que os espanhóis não deixassem de sentir orgulho de si mesmos. Todos tinham que ver o atraso espanhol como bendito, como diz um texto da época:

Que sea español nuestro amigo y nuestro criado y nuestra novia, que sean españoles nuestros hijos. Que no haya sobre la bendita tierra de España otras costumbres que las nuestras. Y si esto es un feroz

---

<sup>16</sup> MARTÍN GAITE, Op. Cit., p. 93

nacionalismo, pues mejor. Y si el que defiende esto es un absurdo retrógrado, pues mucho mejor. No queremos el progreso, el romántico y liberal, capitalista y burgués, judío y protestante, ateo y masón progreso yanqui. Preferimos el atraso de España, nuestro atraso, el que nos lleva a considerar que ante unos valores fundamentales deben sacrificarse los intereses materiales... Bendito nuestro atraso que nos hace considerar el matrimonio como un sacramento que no es cosa de juego; bendito nuestro atraso para que el Amor no ha de tomarse a broma, sino como una aventura honda en la que hay que fundamentar nuestro futuro,... que nos lleva a considerar la familia como una sociedad jerarquizada en los padres tienen el deber de educar a sus hijos al servicio de Dios y de la Patria, y los hijos no tienen derecho a vivir su vida, sino a que su vida sirva para algo.<sup>17</sup>

Olhar para o desenvolvimento de outros países, principalmente o dos Estados Unidos, era considerado uma traição contra as tradições espanholas, pois, segundo o regime franquista, a América do Norte não pregava nenhuma ideologia nacionalista ou religiosa.

O 'boom' norte-americano foi visto na Espanha através do cinema e da moda e a imprensa, preocupada com o 'made in USA', escrevia ininterruptamente contra esse imperialismo ianque. Interessante lembrar que, em 1953, a Espanha aceitou negociar com os Estados Unidos, esquecendo-se das diferenças pregadas pelo governo espanhol, entre as duas nações. Não podemos deixar de pontuar que os Estados Unidos também criticavam muito o bendito atraso da Espanha mas, como era um acordo baseado em interesses comuns, as duas partes preferiram esquecer as divergências.

A inserção do país no cenário internacional na segunda metade da década de cinquenta, a lenta industrialização, a agonia da ditadura na última década da vida de Franco pode ser acompanhada na vasta historiografia escrita

---

<sup>17</sup> SUEIRO, Daniel y NOSTY, B. Díaz. *Historia del franquismo*. Sedmay, 1977, fascículo 22, p. 124, Apud, MARTÍN GAITE, *Usos amorosos de la postguerra española*. p.29.

sobre o período<sup>18</sup>. Cabe apenas considerar que Martín Gaité e seus companheiros de geração se formaram como escritores nesta atmosfera de asfixia política e cultural. Neste cenário situam-se os romances comentados neste trabalho.

---

<sup>18</sup> Ver TAMAMÉS, Ramón. *Historia de España Alfaguara: La República. La era de Franco*. Madrid, Ediciones Alfaguara, 1983 e TUÑÓN DE LARA, Manuel. *España bajo la dictadura franquista (1939-1975)*. Barcelona, Editorial Labor, 1994.

### **3. Leituras de *Retahílas* e de *El cuarto de atrás***

Carmen Martín Gaité é considerada integrante do grupo de 1954, também chamado 'generación de médio siglo' do qual fazem parte Ignacio Aldecoa, Josefina Rodríguez Aldecoa, Rafael Sánchez Ferlosio, Jesus Fernández Santos, Juan Goytisolo, Luis Goytisolo, García Hortelano, entre outros. Esta geração tem em comum as experiências da Guerra Civil Espanhola e seus integrantes são conhecidos por escreverem seus textos com comprometimento social, um realismo objetivo e um certo tom de testemunho.

Quase cinquenta anos depois, podemos considerar Carmen Martín Gaité como uma escritora que aborda diferentes temas, como o feminismo, o humanismo e a psicanálise. Para a crítica literária os principais temas tratados por Martín Gaité são a incomunicação que leva à introspecção e, às vezes, ao suicídio; a importância da palavra e sucessivamente do diálogo, o que leva suas personagens a uma eterna busca por um interlocutor sonhado ou ideal.

Apesar de publicar seu primeiro romance, *Entre visillos*, em 1958, a crítica literária tardou muito tempo para dar a devida atenção a Carmen Martín Gaité. Somente vinte anos depois, quando publica *El cuarto de atrás* (1978), é que a escritora passa a merecer a consideração da crítica. A chegada desse romance às livrarias fez com que os críticos olhassem de outra maneira sua produção literária, aumentando, os estudos sobre sua obra e surgindo, assim, uma grande diversidade de pontos de vista. É no estudo dessa crítica, mais especificamente daquela voltada para os romances *Retahílas* e *El cuarto de atrás*, objetos de estudo desta dissertação, que nos deteremos neste capítulo, levantando os aspectos mais relevantes apontados pelos estudiosos de Carmen Martín Gaité.

Para Kathleen M. Glenn, o romance *Retahílas* "conllea el paso de la soledad al diálogo"<sup>19</sup>. Diferentemente de *Entre visillos*, em que é possível

---

<sup>19</sup> GLENN, Kathleen M. "Communication in the Works of Carmen Martín Gaité, *Romance Notes*". in.: Uxó Gonzalez, Carlos. *Aproximaciones críticas a la narrativa de Carmen Martín Gaité*. Madrid, Universidad Complutense, 1996, p. 11.



encontrar tentativas frustradas de comunicação e de *Ritmo lento*, romance no qual o protagonista David chega à conclusão de que estas tentativas de comunicação são inúteis, em *Retahílas* as personagens Eulalia e Germán conseguem atingir “un momento de plenitud en su intercomunicación”. Segundo Kathleen Glenn, o foco dos romances *Entre visillos* e *Ritmo lento* está na solidão e na ausência de uma comunicação válida; já em *Retahílas*, o diálogo é utilizado para aliviar, temporariamente, a solidão.

Segundo Luanne Buchanan, *Retahílas* abarca um momento crítico na vida de Eulalia e Germán, duas personagens obcecadas pela palavra e sua função expressiva. A ensaísta destaca o fato de que o romance “conjugue la narración de una historia con la crítica de la narración”<sup>20</sup>. Para Luanne Buchanan, Eulalia e Germán são sensíveis às múltiplas funções da palavra que cria, comunica, relaciona e redime. Cada personagem é um “‘tú’ oyente a la vez que un ‘yo’ hablante”. Suas palavras surgem pela necessidade de comunicar, de serem ouvidas, meditarem, para dilatar o momento e recuperar o passado. Luanne Buchanan considera que as personagens Eulalia e Germán compartilham uma perspectiva crítica e consciente dos poderes que a palavra desempenha na narrativa.

Para Luanne Buchanan, a personagem Eulalia é a figura de interesse no romance, pois sua história é, em grande parte, explorada no decorrer da narrativa. O espaço é considerado de fundamental importância na obra, pois parece moldar-se à personagem Eulalia: “la casa escenario de la conversación está vencida por el tiempo y algo así se puede decir de la situación del personaje al narrar su historia.”(p.12) Ainda que a figura de maior importância seja Eulalia, não é possível diminuir o papel de Germán na obra, pois, segundo Buchanan, a estrutura das ‘retahílas’ exige o ‘dar y tomar’ de duas consciências igualmente perceptivas. Partilhamos a idéia de Luanne Buchanan de que a personagem Germán é de fundamental importância para a compreensão de Eulalia, pois é pelas observações de Germán que Eulalia se auto define e se

---

<sup>20</sup> BUCHANAN, Luanne. “La novela como canto a la palabra”, *Insula* n. 396,397, (nov.-dic. 1979, p.13), in.: Uxó Gonzalez, Carlos. *Aproximaciones críticas a la narrativa de Carmen Martín Gaité*. Madrid, Universidad Complutense, 1996, p.12.

explica ao leitor. É a própria Eulalia quem ratifica a importância da chegada do sobrinho ao dizer:

A mi hoy me hacías falta tú, precisamente tú, menos mal que has venido. Sobretudo porque si no llegas a venir no me habría dado cuenta de la falta que me estabas haciendo, habría perdido la noche sin saberlo, (...) (pp. 101, 102)

Gonzalo Sobejano segue a mesma linha de Luanne Buchanan quando ressalta a figura de Eulalia como protagonista e a de Germán como uma personagem que desencadeia a conversa. Segundo o crítico, a cura pela palavra já proposta em *Ritmo lento* é também retomada nesse romance. Para Sobejano, o romance possui um diálogo no qual a temperatura sobe “al calor de la palabra hasta llegar a esa fiebre, ese insomnio y esa ebriedad tan bien plasmadas en *Retahílas*”<sup>21</sup>.

Roberto Yahni fala da busca de um interlocutor em *Retahílas*. Para ele, a novela possui três níveis: o situacional – a espera da morte de D. Matilde –, a desconstrução do passado pessoal e familiar de Eulalia e Germán e uma teoria da palavra falada. Destaca a importância que a autora dá “a la palabra hablada”<sup>22</sup>, que está diretamente relacionada à memória, e lembra ainda que o diálogo é quase um remédio para curar os males de Eulalia e Germán.

A crítica norte-americana Joan Lipman Brown publicou em 1981 um estudo que apontava o inconformismo como característica comum aos protagonistas de *Entre visillos*, *Ritmo lento* e *Retahílas*. Brown afirma que todos querem seguir um comportamento diferente dos ditados pelas normas vigentes, entrando dessa maneira, em conflito com “una sociedad que ni aceptan ni les

---

<sup>21</sup> SOBEJANO, Gonzalo. “Ante la novela de los años setenta”, in.: RICO, Francisco, YNDURÁIN, Domingo. *Historia y crítica de la literatura española*. Barcelona, Editorial Crítica, 1981, p. 506.

<sup>22</sup> YAHNI, Roberto. “Carmen Martín Gaité”, in.: Martinell Gifre, Emma. Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1993, p. 73.

acepta”<sup>23</sup>. Porém, para Brown, o inconformismo dos protagonistas de *Retahílas*, explícita de maneira mais clara suas posturas. Entendemos que é a partir desta verbalização que os narradores-protagonistas são levados à reflexão e, conseqüentemente, a uma tentativa de revisão de seus erros.

Navajos<sup>24</sup> estuda primeiramente a relação entre a linguagem como “habla y escritura” e logo relaciona esta idéia com os conceitos do “yo” e do “otro”. Para Navajos, os protagonistas privilegiam a língua falada sobre a escrita. Ele divide as personagens em dois grupos: os “entusiastas” – que valorizam o diálogo – e os que não dão importância a esse tipo de interação. O artigo de Navajo mostra como o “yo” nos romances de Martín Gaité se completa quando encontra o “otro”. Em seu estudo, o crítico estabelece uma relação entre a conversa de Eulalia e Germán e o encontro psicanalítico.

Welles<sup>25</sup> também aponta a questão da psicanálise, mas sua crítica segue a linha inversa à de Navajos, pois, para Welles, Martín Gaité apresenta um paradoxo em sua obra, mais especificamente em *Ritmo lento* e *Retahílas*, pois ela crê no poder da palavra e, ao mesmo tempo, apresenta um aparente desdém pela psiquiatria. Segundo Welles, Martín Gaité defende a substituição do discurso da psicanálise por outro cujo propósito não é curar, mas entender. O psiquiatra deve ser substituído por um interlocutor. Para isso, este interlocutor tem de abandonar a frieza do analista e incentivar o outro em sua busca. Welles conclui que o processo de interlocução na obra de Martín Gaité tem um conteúdo narcisista e que a figura da mãe é o primeiro espelho onde se refletem as crianças.

---

<sup>23</sup> BROWN, Joan Lipman. “A fantastic memoir: Technique and History in *El cuarto de atrás*”. in.: *Anales de la narrativa española contemporánea*. vol. 6, 1981, pp. 13-20, in.: Uxó Gonzalez, Carlos. *Aproximaciones críticas a la narrativa de Carmen Martín Gaité*. Madrid, Universidad Complutense, 1996, p. 15.

<sup>24</sup> NAVAJOS, Gonzalo. “El diálogo y el yo en *Retahílas* de Carmen Martín Gaité”, *Hispanic Review*, in.: Uxó Gonzalez, Carlos. *Aproximaciones críticas a la narrativa de Carmen Martín Gaité*. Madrid, Universidad Complutense, 1996, p. 28.

<sup>25</sup> WELLES, Márcia L. “Carmen Martín Gaité: Ficción as Desire”, in.: Uxó Gonzalez, Carlos. *Aproximaciones críticas a la narrativa de Carmen Martín Gaité*. Madrid, Universidad Complutense, 1996.

Para o crítico Sanz Villanueva<sup>26</sup>, durante a década de cinquenta, foram produzidos feitos significativos que permitiram fixar na metade do século uma fronteira que corresponde a uma nova situação: predomínio de uma nova literatura realista, de corte objetivista, atenta aos condicionamentos sócio-históricos do indivíduo e que se prolonga até o início dos anos setenta. Sanz Villanueva considera Martín Gaité uma representante desta tendência neo-realista.

Segundo Sanz Villanueva, Carmen Martín Gaité não tem uma obra extensa; após o surgimento de *Retahílas*, “quizá su libro más completo”, ela conseguiu um lugar de destaque entre os grandes nomes da narrativa contemporânea espanhola. Sanz Villanueva a considera uma escritora pertencente ao movimento do realismo crítico. A cronologia de sua obra convida a inscrevê-la nesta tendência, ainda que esteja um pouco atrasada com relação às datas de primeiras edições dos escritores que o crítico considera neo-realistas.

Para Villanueva, os relatos de Martín Gaité possuem alguns pontos de contato com o grupo social, por isso, acredita que do mesmo modo que é possível incluí-la, é também possível excluí-la, pois suas obras não são tão críticas nem possuem um propósito de denúncia política. Ao nosso ver, Martín Gaité não representa as classes menos favorecidas e quando estes temas aparecem em sua narrativa são tratados de maneira sutil pela escritora. Para Sanz Villanueva é o possível sentido individualista dos temas da escritora que mais a diferencia dos outros escritores do “medio siglo” – o que dá mérito a sua obra –, e os destinos pessoais que, sem perder o caráter, estão implicados de maneira sutil em uma situação coletiva.

O crítico considera *Retahílas* o romance mais importante de Carmen Martín Gaité, formado por diálogos alternantes (“retahílas”) das duas personagens, através das quais, a autora expõe suas idéias sobre várias questões. Villanueva considera como problema fundamental da narrativa de

---

<sup>26</sup> SANZ VILLANUEVA, Santos. “La tendencia neorrealista”, *Historia de la novela social española (1942-1972)*. Madrid, Alhambra, 1986.

Martín Gaité a questão da comunicação, o isolamento do indivíduo. Ele considera que o problema central de todos os livros de Carmen Martín Gaité é a relação entre as pessoas que torna possível a plenitude do indivíduo. Esse tema aparece em *Entre visillos* com o romper das barreiras da vida provinciana; em *Ritmo lento*, com a quebra dos obstáculos, das convenções dominantes e finalmente, em *Retahílas*, quando as personagens conseguem chegar à conversa um colóquio efetivo e identificador.

Segundo Antonio Vilanova, o fundamento em que se baseia o romance *Retahílas* é exatamente o encontro das personagens centrais, cujos solilóquios, inspirados em recordações e afinidades comuns, resultam, ao longo da noite, em uma prodigiosa comunicação entre tia e sobrinho. Nessa conversa, as duas personagens conseguem satisfazer suas ânsias de interlocução. Segundo Vilanova, Martín Gaité explica o nascimento da narração escrita como fruto de um esforço imaginativo.

Esta concepción de la memoria del pasado como una realidad extremadamente compleja, cuya evocación no surge de la sucesión lineal de los hechos, sino de la mezcla y superposición de acontecimientos ocurridos en distintos momentos temporales, ha llevado a Carmen Martín Gaité a crear una nueva estrategia narrativa para recordar la historia de una vida no cronológicamente, sino a través de los personajes que han influido en el transcurso de esa vida. Ello explica que la obra novelesca de la gran escritora salmantina, que se ha convertido gradualmente en una exploración del pasado, sea ante todo una rememoración de la propia vida, presidida por el deseo obsesivo de recordar. De acuerdo, sin embargo, con la peculiar concepción que tiene Martín Gaité de los orígenes del arte narrativo, cuya naturaleza hablada u oral exige ineludiblemente la presencia de un interlocutor receptivo y atento a quien dirigirse, a diferencia de la narración escrita, donde es inventado o fingido, el móvil determinante y perenne acicate del arte de contar una historia es, para ella, el recuerdo compartido.<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> VILANOVA, Antonio. “Carmen Martín Gaité y la teoría de novela dentro de la novela”, *Novela y Sociedad en la España de la posguerra*. Barcelona, Editorial Lumen, 1995, p. 388.

Do ponto de vista da estrutura narrativa, *Retahílas*, segundo Vilanova, é em primeiro lugar o romance da ânsia de comunicação interpessoal e da busca por um interlocutor ideal. Afirma ainda que o romance é mais que uma “narración dialogal destinada a exaltar el poder de la palabra hablada”. O tema em que o romance se inspira é o da transmissão da memória do passado, fragmentos que só são possíveis recompor juntando as histórias e as memórias dos dois narradores. Para Vilanova, o baú de D. Matilde é o símbolo dessas lembranças, dessas recordações.

No artigo “Retahíla sobre Retahílas”, Ricardo Gullón<sup>28</sup> apresenta uma leitura minuciosa e atenta do romance de Carmen Martín Gaité. Dividido em seis partes, o estudo traz reflexões sobre a estrutura da obra, a solidão, a memória e o leitor incluído no texto. Segundo Gullón, enquanto Eulalia retorna à juventude, o jovem Germán se antecipa em sua maturidade e, dessa maneira, se igualam. Para Ricardo Gullón, o tempo é o tema e a substância do romance *Retahílas*.

A própria escritora Carmen Martín Gaité considera esse romance como a consolidação da estratégia narrativa para lembrar uma vida de maneira cronológica através das personagens, criada em *Ritmo lento*. Com a presença de duas personagens que falam, a narrativa de *Retahílas* traz um desfile de personagens acessórias de épocas e idades diferentes que, por sua vez, também falam. As vozes de Eulalia y Germán “introducen y arrastran el discurso de las personas cuya presencia convocan aquéllos mediante el recuerdo de lo que dijeron en alguna ocasión.”<sup>29</sup> Anos após a produção desse texto, Martín Gaité observa que resumia dessa maneira a relação entre a lembrança das pessoas e as marcas de seus discursos, os sinais que deixaram através de sua maneira de falar.

---

<sup>28</sup> GULLÓN, Ricardo. *La novela española contemporánea*. Madrid, Ensayos Críticos – Alianza Universidad, 1994, p. 302.

<sup>29</sup> MARTÍN GAITE, Carmen. “Retahílas” (1974), *Pido la palabra*. Barcelona, Anagrama, 2002, pp. 252, 253.

A las personas se las recuerda por las palabras que han dicho y las historias que han contado – y sobre todo por cómo y a través de qué humor las han contado – mucho más que por su estatura o el color de su pelo, lo cual se comprueba con una nitidez desgarradora siempre que un ser querido muere o deja de querernos, ocasiones ambas en que el único expediente válido para revivir su presencia es acudir a nuestra memoria en busca de las cosas que ese ser nos contaba o nos decía, como si sólo su palabra, al resucitar los gestos que la acompañaron, nos refrendara aquel añorado existir y lo hiciera perdurar de alguna manera. Y en nombre de esta misma intuición, cuando nos sentimos impulsados a hablar de esa persona con otra que no la conoció, también tendemos a encender en ésta el interés por las historias de que fue portadora la otra y mediante las cuales, al dedicárnoslas, tejió su relación con nosotros.<sup>30</sup>

Para Martín Gaité os doze anos entre a publicación de *Ritmo lento e Retahílas* se devem ao longo período que passou querendo entender melhor outros temas.

Los réditos literarios de esta incursión mía en el campo de la pesquisa histórica no tardaron en germinar, sin que yo misma me diera cuenta, y vinieron a dar como primer fruto en 1974 mi novela *Retahílas*, que tiene como argumento central el tema de la memoria y el legado de los muertos.<sup>31</sup>

A escritora considera como tema fundamental do romance a comunicación entre os seres humanos, pois, sem um interlocutor ideal que apareça no momento adequado, a comunicação oral não se realiza. Segundo Martín Gaité, este desejo de encontrar a interlocução ideal é “latente en lo más hondo de todo corazón humano”<sup>32</sup>. A linguagem do romance, segundo a

---

<sup>30</sup> Op. Cit., p. 253

<sup>31</sup> Op. Cit., p. 253

<sup>32</sup> Op. Cit., p. 255

escritora, é concebida como salvação. Em vários momentos da narrativa está presente o canto à palavra, acentuando sua condição terapêutica.

A crítica literária coincide quando considera o romance *El cuarto de atrás* como obra responsável por trazer novamente à luz a escritora salmantina Carmen Martín Gaité. São muitos os artigos publicados após o lançamento de *El cuarto de atrás* e grande parte deles está pautada pela questão da existência ou não do homem misterioso que C. recebe durante a narrativa. Nosso interesse, no entanto baseia-se na análise da narrativa como um todo e, por isso, comentaremos apenas alguns textos que consideramos mais relevantes para a nossa análise.

O autor Pablo Gil Casado<sup>33</sup> enquadra o romance de Carmen Martín Gaité na categoria por ele denominada “La alucinación”, em que o narrador reduz a personagem que visita C. a atributos pouco explícitos, alguns detalhes exteriores, e desenvolve a protagonista nas circunstâncias em que ela se relaciona com esta aparição. Durante a visita, as personagens reconstroem o passado da escritora, passam a noite juntos como se fosse uma situação normal; mas, no auge dos acontecimentos, esse ser misterioso desaparece. Para o crítico, não é possível considerar o visitante um “fantasma”, ou um “espejismo puramente visual”, pois o relato traz as marcas desta visita: uma carta, um copo... Nós, no entanto, consideramos estes elementos, apontados por Gil Casado, como suportes para a verossimilhança interna da obra. São artifícios utilizados pela narradora C. para manter a ambigüidade, garantindo assim, o ritmo do sonho.

Sobejano<sup>34</sup> coloca o foco de sua crítica na questão da memória autobiográfica em forma dialogal presente em *El cuarto de atrás*. No romance há uma reflexão autocrítica sobre o processo da escrita do próprio romance que Martín Gaité estava escrevendo. Nele aparece também a liberdade da fantasia para brincar com as personagens e inventar situações impossíveis. Para

---

<sup>33</sup> GIL CASADO, Pablo. *La novela deshumanizada española (1958-1988)*. Barcelona, Anthropos, 1990, pp.298-299.

<sup>34</sup> SOBEJANO, Gonzalo. “Ante la novela de los años setenta”, in.: RICO, Francisco; YNDURÁIN, Domingo. *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona, Editorial Crítica, 1981, pp. 500-504.



Sobejano, a obra está explicitamente conectada com as idéias de Todorov sobre literatura fantástica. Em *El cuarto de atrás*, a imagem do autor se “trasluce” como a do autor real, ou como a de um “demiurgo”, fazedor e senhor absoluto de suas figuras. Nesse tipo de narrativa, o autor intervém com audácia em seu mundo imaginado por ter consciência de seu direito de invenção e o faz em um discurso narrativo propício aos mais variados modelos. No caso de *El cuarto de atrás* o modelo utilizado são os ‘diálogos duales’.

Nesse romance o espaço se projeta de maneira alegórica: o quarto dos fundos, por exemplo, é um espaço fechado onde o sujeito empreende seu vôo a horizontes ilimitados, transcendendo, infringindo e destruindo com o desejo implícito de voltar a construir sobre ‘lo raso’. Segundo o crítico, romances como *El cuarto de atrás* tentam romper a imanência dos romances escritos na década anterior, por meio do diálogo entre dois interlocutores diferentes.

Biruté Ciplijauskaitė<sup>35</sup> considera que em *El balneario*, *Retahílas* e *El cuarto de atrás* se apresenta a importância de procedimentos psicanalíticos, ainda que a autora não se dedique especificamente a eles. Para Ciplijauskaitė, o interesse da escritora espanhola por esses temas é constante e sua progressão é evidente se compararmos as narrativas. Biruté considera ainda que o grande achado da autora foi a figura do interlocutor recorrente, que atinge seu ápice em *Retahílas* e *El cuarto de atrás*, nos quais a escritora apresenta o dilema entre a palavra falada e a palavra escrita. Martín Gaité compara várias vezes a função do interlocutor com a do psiquiatra. Segundo Biruté Ciplijauskaitė, a escritura de Carmen Martín Gaité é “un continuo hurgar en la conciencia y el subconciente. El interlocutor asume – como en las sesiones referidas por Lacan – el papel de filtro.” A livre associação de idéias transforma a ambigüidade do passado na verdade presente da palavra enunciada.

Biruté Ciplijauskaitė pontua ainda que, enquanto em *Retahílas* a protagonista se dedica totalmente à introspecção, em *El cuarto de atrás* dá mostras de seguir a linha da crítica Erica Jong:

---

<sup>35</sup> CIPLIJAIUSKAITÉ, Biruté. *La novela femenina contemporánea (1970-1985) Hacia una tipología de la narración en primera persona*. Barcelona, Anthropos, 1994, pp.111-115.

pasar más allá de las reminiscências, lanzarse a la exploración. La escritura no solo tranquiliza, sino crea esperanzas. Persiguiendo el hilo de la memoria, 'todo queda insinuado, esbozado, como en una danza cuyos pasos vamos ensayando juntos, a golpe de improvisación'.<sup>36</sup>

Para essa crítica, Martín Gaité vai além, trasladando o presente da narração ao limite do fantástico, anulando o tempo por completo, fundindo o real, o fantástico, o sonho e transformando-o instantaneamente em matéria narrativa. Para Biruté Ciplijauskaitė, a escritora espanhola supera os limites do romance psicanalítico e se inscreve na metaficção.

Para Vilanova, a escritora nos oferece neste romance um diálogo 'de claras raíces cervantinas', um comentário extraordinariamente revelador sobre a intenção e sentido de sua obra. Ela apela para o recurso quixotesco de explicar a criação do romance dentro do romance. Para Vilanova, o diálogo com o misterioso visitante – que o crítico considera um desdobramento de C.– passa-se durante o sono da narradora. O crítico considera ainda a possibilidade de se tratar de uma personificação da própria consciência da narradora, pois une a um profundo conhecimento de sua obra uma rigorosa exigência referente às virtudes e defeitos de sua arte. Para ele, a escritora utiliza-se desse pretexto para expor seu novo conceito de literatura baseado no culto da imaginação e dos sonhos, "Concepto ese extraído del luminoso paraíso de los juegos infantiles, basado en un don prodigioso de imaginar lo que no existe"<sup>37</sup>.

Vilanova acrescenta ainda a problemática da reconstrução do passado, intimamente ligada à questão do transcurso do tempo e da possibilidade de organizar e recompor os dados da memória, tema já tratado em *Retahílas* e que reaparece em *El cuarto de atrás*. O crítico espanhol considera este romance original e personalíssimo.

---

<sup>36</sup> JONG, Erica. 1980, pp. 169-179, Apud, CIPLIJAIUSKAITĖ, Biruté, 1994, p. 115.

<sup>37</sup> VILANOVA, Antonio. "Carmen Martín Gaité y la teoría de novela dentro de la novela", in.: *Novela y Sociedad en la España de la Posguerra*. Barcelona, Editorial Lumen, 1995, p. 392.

Antonio Rey Hazas segue a mesma linha de Vilanova ao considerar *El cuarto de atrás*

“el mejor ejemplo de la coherencia plena que hay entre la creación narrativa y la teoría literaria de esta autora, porque se presta mejor que ninguna otra novela a la comparación de su técnica con el uso barroco y cervantino del interlocutor narrativo.”<sup>38</sup>

Para Antonio Rey Hazas, um quarto evoca outro e tempo e espaço se anulam, como pedia Todorov. A narrativa de *El cuarto de atrás*, como tantas outras narrativas espanholas contemporâneas, abarca um tempo e espaços reduzidos. Segundo o crítico, a ambigüidade e as incertezas são temas que presidem todo o romance, com o objetivo de nunca sabermos onde realmente estamos, se no mundo da ficção ou no mundo da realidade. Para Antonio Rey Hazas, Martín Gaité considera que, os conflitos humanos, os problemas espanhóis e as preocupações pessoais formam um todo inseparável com as pesquisas sobre a essência da narração literária. Não existe ruptura ou diferenças, mas harmonia e concordância entre todos esses elementos. O mundo de Martín Gaité, segundo Antonio Rey Hazas, é um universo fictício e real, literário e vital ao mesmo tempo.

Para Ramón Buckley, é a partir do *crack* de 1968 que os narradores espanhóis começaram a entender que não podiam “combatir el mito de Franco con su propio mito, porque eso era combatir una parálisis con otra parálisis.”<sup>39</sup> Nesse exato momento nasce o que Herzberger chamou de “la novela de la memoria”. Buckley considera o romance *El cuarto de atrás* a culminação desta “narrativa de la memoria” por duas razões: primeiro, porque o romance começou a ser escrito no dia da morte de Franco, dia em que se colocou termo nessa “parálisis de la memoria colectiva”, como se somente a partir da morte de

---

<sup>38</sup> HAZAS, Antonio Rey. “El ‘interlocutor’ narrativo de Carmen Martín Gaité desde una perspectiva barroca y cervantina”, in.: *Epos Revista Filología*. n.193-9, p.315.

<sup>39</sup> BUCKLEY, Ramón. *La doble transición – Política y literatura en la España de los años setenta*. Madrid, Siglo Veintiuno Editores, 1996, p.150.

Franco fosse possível compreender essa “parálisis”, em que essa memória “encadenada a la historia” poderia alcançar sua completa liberdade; segundo, por ser o romance escrito por uma mulher. Para Buckley, “sólo una mujer podía percatarse de las consecuencias totalmente revolucionarias que podía tener el descubrimiento de su propio cuarto de atrás”<sup>40</sup>. Essa descoberta – esse desbloqueio – da memória, esse contemplar de sua própria memória em movimento permitiram a Carmen Martín Gaité refazer sua própria vida e, inclusive, refazer sua própria obra.

Para Buckley, Martín Gaité construiu um castelo ao redor de si para defender-se. Esse castelo consiste em sua própria obra literária. Essa fortaleza serviu para defendê-la de uma época certamente inclemente para os escritores. E no momento da morte de Franco, a escritora se viu prisioneira desse castelo que ela mesma havia construído. Segundo o crítico, Martín Gaité é um exemplo único de escritor que “transiciona con la transición”, sua transição coincide com a transição política espanhola.

Segundo Blas Matamoro, a publicação desse romance permite uma revisão da crítica literária sobre a experiência da geração dos anos 50, período que se denominou “nueva novela” ou “nuevo realismo”. O mais importante da obra é que esta revisão parta de um protagonista e que seja realizada através da narração por si mesmo e não por meio de um ensaio.

Blas Matamoro considera que o diálogo possui uma grande importância, produzindo um “efecto de realidad”, de naturalidad, de espontaneidad, como si la conversación escrita fuera una mera transcripción de otra, oída en la realidad empírica”<sup>41</sup>. Matamoro entende este recurso como um gesto de retórica literária, um antigo instrumento do realismo. Observa também que na narrativa de Martín Gaité os elementos auditivos sobressaem em relação aos visuais, táteis, olfativos. Como se o escritor fosse um grande “oído atento” e a escritura, a transcrição, o registro da fala.

---

<sup>40</sup> Op. Cit., 152

<sup>41</sup> MATAMORO, Blas. “Carmen Martín Gaité: el viaje al cuarto de atrás”, in.: *Cuadernos Hispanoamericanos*. n. 351 Septiembre 1979, p. 581.

Para o crítico, as últimas obras de Carmen Martín Gaité trazem o questionamento da categoria do “escritor testifical, impersonal, neutro”. Isso ocorre em *Retahílas* e *El cuarto de atrás*, romances nos quais se recupera o “punto de vista” que marca de onde se conta o que se conta.

El ‘yo’, en vez de ser único y transparente, es múltiple y tiene una densidad propia personal: soy quien recuerda, quien narra, quien es visto por los otros, quien se confunde con un personaje de novela leída en la niñez, quien actúa en función de esta fantasía mimética (...).<sup>42</sup>

Blas Matamoro considera o título do livro como um emblema, pois ‘El cuarto de atrás’ supõe um lugar marginal da casa, “un trastero” com toda sua carga pejorativa: “menor, ocultable, secreto, derivado, siniestro”; um lugar que procuramos quando é necessário e onde é possível guardar tudo o que não queremos à vista. O livro propõe uma viagem a esse espaço elevando-o ao grau de protagonista, ou seja, a uma inversão dos termos por meio do “retorno de lo rechazado”.

Para a crítica Josefina González, a personagem C. elabora uma análise mais detalhada de um espaço abandonado em *El balneario*, no qual iniciou uma difusão dos limites convencionais do real e do fantástico. Uma perspectiva “ecofeminista”<sup>43</sup> deste espaço baseado no relato *Las ataduras* dará outra

---

<sup>42</sup> Op. Cit., p. 582.

<sup>43</sup> La teoría del ecofeminismo, una tercera fase del movimiento feminista, intenta formular una visión de la realidad sin las dicotomías mujer-naturaleza y hombre-cultura, que identifica como una lógica con la cual el hombre justifica su dominio sobre la mujer y la naturaleza. El ecofeminismo denuncia la civilización que impone estas restricciones dualistas, origen del presente estado de pobreza y degradación en que se encuentra la mujer, la naturaleza y otros grupos étnicos que no participan de la condición egalitaria o de respeto mutuo en el ideal del mundo patriarcal dominante. La discreción gráfica de la letra c por C., la protagonista de la autobiografía *El cuarto de atrás*, con la cual Martín Gaité ha intentado una ruptura de los límites convencionales de lo real y lo fantástico, es una reelaboración de esta perspectiva ecofeminista. C. disgrega la c del alfabeto patriarcal en una jerarquía de objetos denominados por palabras que empiezan con la inicial de Carmen: casa-cuarto-cama-cuerpo-corazón-caracol. Tradicionalmente, estos objetos han sido relacionados con la realidad opresivamente cotidiana y enclaustrada de la mujer en su papel de madre y ama de casa. El régimen franquista promulgaba una indoctrinación que exhortaba al sacrificio, abnegación y fortaleza de la mujer a cumplir ese papel heroicamente, renunciando a otras realidades. El diagrama dibujado con la c del nombre de Carmen es un desafío y un exorcismo de esa indoctrinación. in.: GONZÁLEZ, Josefina. “Dibujo, espacio y ecofeminismo en la C. de *El cuarto de atrás*, de Carmen Martín Gaité”, in.: *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. vol. XIX, 1 Otoño 1994, p.83.

dimensão à múltipla ambigüidade de *El cuarto de atrás*, demonstrando assim, como os relatos de Carmen Martín Gaité são rascunhos preliminares para projetos literários mais extensos, conceito já formulado por Joan Lipman Brown (1988).

Martín Gaité estabelece um paralelo entre “su primera novela corta”, *El balneario*, e *El cuarto de atrás*. As duas produções são baseadas em sonhos de suas protagonistas e pertencem ao gênero narrativo que Todorov chama de *étrange*, mais que de gênero fantástico. “En este tipo de narración, los acontecimientos se inscriben en el reino de lo posible, pero dejan en nosotros una sensación de extrañeza e irrealidad.”<sup>44</sup> Com a diferença de que neste último romance a ambigüidade percorre todo o relato, chegando ao final sem dar uma solução ao enigma proposto. Martín Gaité observa ainda que nenhum de seus outros romances foi estudado com tanta freqüência e diferentes ângulos quanto *El cuarto de atrás*. Ela considera que esta obra é muito mais marcada por uma terminologia “teatral” que as outras. Para Martín Gaité a sala, local onde se dá a conversa central do romance, é o espaço da representação, enquanto a cozinha e o quarto, onde se passam os monólogos interiores da protagonista, cumprem o papel de camarins, onde C. repassa seu texto.

Importante observar ainda a presença do espaço imaginado, que se concretiza em alguns lugares no “nivel soñado o imaginativo”. No que diz respeito à técnica narrativa, a escritora considera que no romance *El cuarto de atrás* se aplica o procedimento já observado em *Fragmentos de interior*: a alternância entre diálogo e monólogo interior.

Para Martín Gaité, o romance pode ser considerado uma metáfora da escritura literária entendida como comunicação. Nele, a escritora se transforma em personagem e o texto literário é produto da conversa com o homem de preto que possui uma carga mágica.

---

<sup>44</sup> MARTÍN GAITE, Carmen. “El cuarto de atrás (1978)”, *Pido la Palabra*. Barcelona, Anagrama, 2002, p. 258.

#### **4. Retahílas: Alternância de vozes e a reconstrução da história familiar.**

Segundo o *Diccionario de la Real Academia Española*, a palavra 'retahíla' significa: "Serie de muchas cosas que están, suceden o se mencionan por su orden". J. Corominas, em seu *Diccionario Crítico-Etimológico*, traz a seguinte definição: "Derivado de hilo; el primer componente es dudoso; quizás se trate de un cultismo sacado del plural recta fila = hileras rectas." Essas definições, dadas pela autora logo no início do romance, são acompanhadas por outra também dela ["Yo debo añadir a tan acreditados testimonios el sentido figurado de "perorata", "monserga" o "rollo" – como ahora se suele decir – con que he oído emplear esta palabra desde niña en Salamanca" (p.9)], e ambas retratam exatamente a essência de *Retahílas*: um dar e tomar o fio da conversa. É através deste processo que se dá a construção da obra, construção do tempo passado.

O tempo da enunciação de *Retahílas* começa com um pôr-do-sol e termina com o nascer do sol no dia seguinte, ou seja, dura mais ou menos doze horas, uma noite, enquanto o tempo da matéria narrada é mais amplo, pois os narradores-protagonistas conseguem recuperar, através do uso da palavra, a história de seis gerações de seus familiares, sem perder a busca das histórias pessoais de cada um deles – o que pode ser observado através das evocações das personagens Eulalia, mulher de 45 anos, e seu sobrinho Germán, um jovem de 20 e poucos anos. Notamos, assim, que as personagens são representativas de dois gêneros e duas gerações diferentes, o que vem a configurar duas formas de discurso que se contrapõem.

A matéria narrada rememora um longo passado, aproximadamente cem anos, de 1875 – data de nascimento da personagem D. Matilde (avó de Eulalia) – até o momento de sua morte. Eulalia e Germán desfiam este passado enquanto a avó se encontra agonizando no quarto ao lado. A narradora inclusive remete a um fato histórico ligado ao nascimento da avó: o início do

reinado de Alfonso XII<sup>45</sup>: “Ella nació el setenta y cinco, el mismo día que entró en Madrid a reinar Alfonso XII” (p.19)

A técnica narrativa do romance permite aos dois narradores-protagonistas lembrarem fatos de suas vidas. Eles parecem querer, por este ato de lembrar, recompor suas histórias. Este ir e vir no tempo ocupa a espera da morte de D. Matilde, e a conversa toda se dá durante esta espera. Diante da presença tão marcante da morte – a velha senhora que agoniza no quarto ao lado - os narradores-protagonistas passam a rever suas trajetórias, a pensar, ou repensar seus projetos de vida.

Este romance possui uma estrutura completamente diferente dos outros escritos de Carmen Martín Gaité. *Retahílas* está estruturado com um prelúdio, no qual contamos com a presença de um narrador onisciente que inicia o romance com uma visão panorâmica dominando tudo e todos, como é possível notar no exemplo que segue: “Se miraron de plano y el niño calculó que el viajero podría tener poco más de veinte años.”(p.12) Este narrador utiliza-se da cena e vai se aproximando até apresentar a fala do menino Odilo e, em seguida introduz o breve diálogo que se dá entre o menino e o forasteiro Germán. É um narrador que adere à perspectiva das personagens. Da mesma maneira que inicia o prelúdio, ele o termina, descrevendo a entrada da casa, e dela vai tomando distância, até desaparecer. Começa então o primeiro dos onze capítulos – que são apresentados em forma de solilóquios intercalados entre tia e sobrinho – dando-nos a ilusão de um diálogo. Esta seqüência não garante a linearidade. Este recurso se repete durante toda a narrativa de *Retahílas* fazendo um vaivém de quatro tempos na vida da personagem Eulalia: o presente narrativo, o passado da infância – os verões vividos naquela casa e as leituras feitas por ela, a adolescência – a ida a Grenoble e a morte de D. Teresa - e o passado mais próximo antes da chegada a Louredo – os dissabores após a

---

<sup>45</sup> Em dezembro de 1874, o general Martínez Campos proclamou Alfonso XII o novo rei da Espanha.

Alfonso XII chegou a Barcelona em janeiro de 1875, e em três dias já estava em Madri. Com a restauração monárquica, um sistema político fundamentalmente bipartidário se consolidou. O rei morre em 1885 de tuberculose, deixando duas filhas e seu sucessor que nasceria seis meses depois. Durante seu reinado, pôs fim à terceira guerra carlista, cessou o conflito com Cuba e uma nova constituição foi aprovada em 1876, em substituição à de 1869.



separação do marido e a total impossibilidade de reconciliação com Andrés. Por parte de Germán, temos o presente narrativo, o passado de sua infância, quando adormecia ouvindo os contos narrados pela mãe; um passado mais próximo – a vida solitária de Germán com a morte de Lucía – e um passado mais recente – as conturbadas relações com o pai e a namorada Ester. O final da narrativa apresenta o mesmo narrador do prelúdio, que descreve, desta vez muito mais próximo, o quarto onde a velha moribunda, D. Matilde, amanhece morta. O epílogo tem início com o despertar de Juana e ao mesmo tempo desperta os narradores-protagonistas e o próprio leitor para a ‘realidade’, enquanto o narrador onisciente re-insere a personagem na narrativa: “Juana se puso en pie y a la luz de la lamparita de noche vio los ojos abiertos de la muerta, tal vez los había abierto para llamarla a ella, para pedir que le acercara por la última vez el baúl.” (p.230)

Logo após esta intromissão, o narrador onisciente concede, pela primeira vez, a palavra a Juana, figura bastante significativa na obra, mas que recebe do narrador onisciente direito à voz somente nas duas últimas páginas do livro. Inicialmente é este narrador onisciente que expõe os pensamentos de Juana.

Ele insere a personagem Juana saindo do quarto e indo até a sala. A descrição focaliza o cômodo e as sensações de Juana ao se deparar com Eulalia e seu sobrinho que, vencidos pelo sono, dormiam.

Y fue una emoción antigua la que vino a herirla, a traición, haciendo afluir inesperadamente la sangre a aquel rostro marchito, curado de rubores. Porque antigua también, de treinta años atrás, era la escena que sus ojos perplejos descubrían. (...) (p.232)

Este narrador onisciente continua descrevendo a cena e dá voz à personagem Juana, que desperta Eulalia para lhe dar a notícia da morte de D. Matilde, encerrando, dessa maneira, a narrativa.

A escritora utiliza a técnica de expandir a narrativa através da associação, ou seja, com uma palavra estende o texto, volta ao passado,

fazendo um constante ir e vir. As vozes do discurso ampliam o tempo. Nesse sentido, o tempo da narração e o da matéria narrada não coincidem. O romance da escritora Carmen Martín Gaité se constrói a partir de deslocamentos de situações narrativas, resultando em uma superposição de tempo e espaço e, às vezes, de personagens, como acontece quando Juana vê em Germán-filho o seu antigo amor da adolescência.

Eran Germán y Eulalia abrazados, eran ellos mismos en persona; no se trataba de una equivocación nacida del rencor, del alcohol de la soledad ni de un sueño ni de una pesadilla, los tenía delante de los ojos (...) (p.232)

Com uma narrativa ordenada pela memória, estas personagens, através de recursos como o *flash-back*, abordam questões de suas vidas e da vida de seus familiares. O processo de livre associação é utilizado para dirigir o fluir da consciência das personagens.

Eulalia e Germán se encontram em um pequeno povoado galego, e enquanto esperam a morte de D. Matilde, com o uso destes solilóquios alternados, evocam seus passados e os passados das personagens que os rodeiam. Não sabemos quais são os motivos que levam os narradores a estas evocações, mas é por este ato de rememorar que o passado se reapresenta. A rememoração do passado só se pode dar com o auxílio de dados do presente. Nota-se uma espiral nesta estrutura narrativa, pois as personagens resgatam sempre a última idéia, ou palavra, do solilóquio anterior para dar início ao capítulo seguinte.

E. Uno (...) '¿quién puede precisar cuál ha sido ese día ni medir el escalón que lo separa del anterior ni entender porque antes llorábamos con toda libertad y hasta con desparpajo arrugando la frente lo mismo que estrujamos un trapo o un papel cuyo estrago no nos atañe?' (p.47)

G. Uno – “Quítate la mano de la frente, anda, no tienes arrugas tú, no te empeñes en tenerlas.” (p.48)

O primeiro capítulo é iniciado com parágrafo e reticências, o que nos dá a idéia de um discurso *in media res* e, em seguida, a divagação de Eulalia quando fixa o olhar em uma rachadura na parede da casa e pronuncia a palavra “ruina”. Este substantivo é uma palavra-chave, com uma carga semântica importante no texto, palavra que significa: edifício velho, desmoronado ou escalavrado pelo tempo ou por causas naturais ou acidentais. Palavra justa que expressa o estado em que se encontra a casa, expressa também o estado de ânimo dos integrantes que a ocupam naquele momento – D. Matilde, Juana, Eulalia e Germán. Ao mencionar este substantivo, ela o utiliza como metáfora para representar sua própria vida, o estado físico e psicológico em que se encontra. A palavra ‘ruina’, leva-a a evocar os anos de sua infância e adolescência vividos na velha casa de Louredo.

Na casa de sua infância, Eulalia observa as rachaduras da parede da sala, passa para os livros espalhados pelo chão e utiliza o demonstrativo “esos” para se referir a eles. Esse movimento a faz evocar o tempo pretérito de sua infância. Nota-se que esse movimento é muito fugaz; o mesmo olhar que a leva a um tempo passado, traz de volta, fazendo-a recordar a noite anterior, quando presenciou os delírios da avó, ao citar Maceo<sup>46</sup> y Martínez Campos<sup>47</sup>. Este ir e vir provocado pelo olhar acompanha o movimento temporal espiralado da narrativa.

A morte de D. Matilde constitui o motivo desencadeador de lembranças reflexivas que permite aos narradores-protagonistas uma análise de tudo o que ocorreu anteriormente, podendo dar novos significados aos fatos

---

<sup>46</sup> Antonio Maceo Grajales nasceu em 14 de junho de 1845 e faleceu em 07 de dezembro de 1896; foi uma das figuras mais notáveis da independência cubana.

<sup>47</sup> Arsenio Martínez Campos nasceu em 14 de dezembro de 1831 e faleceu em 23 de setembro de 1900; foi militar de carreira e político espanhol. Lutou em Cuba em 1869 e em 1874 proclamou Alfonso XII rei da Espanha.

e às suas vidas. Essa reconstrução do passado, gerada pela rememoração, preenche o romance que na realidade carece de um enredo rico de ações.

Os narradores-protagonistas estabelecem, através da memória, uma relação com seus outros "eus", com o que restou deles em suas lembranças. A narrativa faz um movimento de vaivém com os tempos, em que tia e sobrinho, utilizando-se de analepses e prolepses, retardam ou adiantam o andamento da matéria narrada.

Enquanto reconstituem suas histórias, os narradores-protagonistas reconstroem também o passado de sua gente, seus modos de ser e de pensar, suas atitudes, seus costumes, sua época – e de um modo aleatório, pois não querem perder de vista a recomposição das próprias vidas.

Na voz da personagem Germán nota-se o 'poder contar' como condição para que a história possa existir verdadeiramente. Sabemos que os acontecimentos em si não formam uma história, isso só se dá no momento da narrativa e para Germán isto é tão importante que chega a moldar seu futuro com base na necessidade de poder narrar.

porque para mi entonces estaba más clara una cosa: poder hablar era quererse, y antes de que los primeros hormiguillos de la pubertad se empezaron a hacerse insoportables ya había asociado la idea de amor a la de conversación y se me han quedado unidas irreversiblemente como la uña a la carne. (p. 162)

Por esta citação podemos pensar na contraposição entre o racional e o irracional; quando a autora usa a palavra "hormiguillos", faz uma referência direta aos instintos. A incomunicabilidade é o tema do romance *Retahílas* e é usando este artifício que Martín Gaité escreve sua obra, possibilitando aos narradores-protagonistas uma saída, conduzindo-os, desta maneira, à auto-reflexão. Martín Gaité reitera a concepção da humanidade tendo a comunicação como elemento que a define.

Ambos narradores-protagonistas intervêm através do solilóquio, que como sabemos, é 'un sólo hablado'; sua estrutura é uma via intermediária entre o monólogo interior e o diálogo. Por esta estrutura não é possível a intervenção imediata do interlocutor, que espera seu turno para falar num discurso que aparece repleto de digressões e divagações.

A narrativa desenvolvida com a conversa faz-se com ocorrência de orações coordenadas e de parágrafos muito longos que guiam o leitor ao andamento da oralidade, impondo ao texto um ritmo de leitura presente nas narrativas orais, o que constitui outro aspecto importante na obra da escritora.

O romance de Carmen Martín Gaité demonstra um mundo inquietante, um mundo instável; é um enigma a ser decifrado, cada evocação é uma peça do mosaico a ser montado. A consciência dos narradores-protagonistas inicialmente se mostra saturada de desordem. Entendemos as personagens como seres que querem sair do conformismo, e que, para isso, empreendem uma busca dentro de seu próprio 'eu'; estão buscando suas verdades utilizando-se da interlocução, expressa na própria estrutura que o romance apresenta. Na verdade, a simples presença do outro é o mote para esta busca. O romance propõe uma indagação do indivíduo: Quem somos? O que fizemos para nos transformar em quem somos? Que preço pagamos por ser quem somos? Estas perguntas permeiam as falas de Eulalia, condutora da narrativa. É possível perceber que a narradora-protagonista considera como evocação mais importante o momento em que escapa da casa de Louredo, da família, da responsabilidade sobre o futuro de Juana. A bolsa de estudos para Grenoble é a liberdade de Eulalia adolescente. Essa liberdade, porém, tem um preço muito alto que deixa marcas em sua vida, transformando-se em seu objeto de análise, fato que não a deixa viver com tranquilidade nem a permite voltar, por um período de vinte anos, e enfrentar seus fantasmas.

#### **4.1. As personagens**

Para Bobes Naves<sup>48</sup>, o processo de elaboração das personagens se dá da seguinte maneira: alcançamos o que há para conhecer a respeito de uma personagem observando o que as personagens dizem sobre outras personagens ou captando o que o narrador nos proporciona sobre elas. Bobes Naves insiste que o levantamento das ações e a análise das relações entre as personagens possibilitam inferir a constituição das mesmas. A relação que cada personagem estabelece com as outras do enredo e como estas personagens se comportam em determinadas situações da trama definem sua singularidade. Na obra de Martín Gaité será possível saber o que pensam as outras personagens, quem são, seus sentimentos e suas reflexões pela ótica dos dois narradores-protagonistas, pois o foco narrativo está centrado ora em Eulalia, ora em Germán.

Os narradores-protagonistas do romance utilizam-se da memória para selecionar o que será narrado. É a percepção e a interpretação de tia e sobrinho que nos servirão de filtro. Exatamente pela existência deste filtro não nos é permitido penetrar nas mentes das outras personagens da narrativa. Dessa maneira, a caracterização das personagens é limitada ao que os narradores-protagonistas nos fornecem direta ou indiretamente a respeito de si e das demais personagens. É uma perspectiva unilateral que acompanha uma tendência de caracterização das personagens na narrativa do século XX, na qual o sujeito e suas verdades absolutas entram em crise.

Inicialmente, estas personagens são apenas sombras que se transformarão em personagens propriamente ditas a partir do desenrolar da narrativa e dos elementos que os narradores acrescentam.

O retorno à casa de Louredo representava para a personagem Eulalia voltar ao passado, o que possibilitava um acerto de contas com ela mesma. Sabemos que o “eu” da Eulalia adolescente não poderia ser recuperado, pois o

---

<sup>48</sup> BOBES NAVES, Maria Del Carmen. “El personaje novelesco: ¿Cómo es y cómo se construye?” , pp. 46-67, in.: *El personaje novelesco*. Marina Mayoral (coord.), Madrid, Cátedra, 1990.

próprio tempo o modificou, impossibilitando resgatá-la em seu estado originário. Voltar à velha casa de Louredo significava voltar ao dia de sua viagem a Grenoble, ao momento em que abandonou efetivamente a amiga Juana, vinte anos antes.

Temos uma interpenetração de espaço e tempo na narrativa de *Retahílas* quando Eulalia estava distante há quase vinte anos da casa e de tudo que ela continha. Este tempo em que vivera afastada de Louredo pode ser considerado uma lacuna tanto para ela quanto para a personagem Juana, que ali permaneceu como se o tempo não tivesse transcorrido.

A casa que outrora representava a guardiã da infância e da adolescência de Eulalia passou a ser um espaço de opressão e de incomunicabilidade para a personagem. Exatamente por isso “volver allí” significava ter que enfrentar seus próprios monstros, seus erros, seus remorsos, seus fracassos. O enclausuramento de Juana em Louredo acaba criando uma identificação entre personagem e casa de tal modo que podemos pensar em um processo de materialização no qual Juana e espaço físico se tornam uma única matéria. Este processo transformou um espaço que antes era amado e lembrado com carinho em um espaço amaldiçoado por Eulalia e pelo irmão Germán. Era prazer e agora é dor.

Entendemos que, para a personagem Eulalia, voltar a Louredo era admitir sua verdadeira idade e a impossibilidade de evitar o envelhecimento. Até aquele momento, ela havia conseguido amenizar esse processo: envelhecia de uma maneira mais sutil, diferente de Juana, que, segundo palavras da própria Eulalia, envelhecia “a palo seco”, sem deter o tempo.

A ida a Londres ampliou os horizontes de Germán da mesma maneira que a ida a Grenoble mudou a vida de Eulalia. Ela, porém, viajou mais que o sobrinho, é mais velha e esses fatores contribuíram para que tivesse mais experiência de vida que ele. Durante essas primeiras viagens, os narradores estavam vivenciando o auge da mocidade – por isso o espaço público conta mais que o doméstico – e procuravam escapar de suas prisões. Neste sentido,

podemos afirmar que a configuração espacial acompanha o crescimento das duas personagens.

Martín Gaité utiliza a noite como uma metáfora para a passagem do não saber ao saber, que vem com o amanhecer, quando o processo de autoconhecimento das personagens se completa.

No segundo solilóquio de Eulalia, a personagem faz uma retrospectiva para explicar ao sobrinho como havia chegado a Louredo, usando marcadores temporais – ‘este verano’, ‘en abril’, ‘este año’, ‘en enero’, ‘marzo’ – para então retomar a Guerra Civil. Neste solilóquio, através do gosto pela leitura, se estabelece um contraponto entre sua fase infantil, época de sonhos e descobertas, e sua fase adulta, completamente desinteressante. O passado rememorado nessas primeiras páginas é mais próximo do momento da narrativa e as férias aparecem como refúgio, evasão. A personagem compara as férias da infância com as da fase adulta e, outra vez, descobre que o encanto havia acabado. A feliz infância passada em Louredo estava perdida para sempre, era irrecuperável.

Neste capítulo, Eulalia narra o encontro com sua avó e, como podemos perceber, no trecho que segue há várias sobreposições de tempos verbais:

Lo acepté porque era una evidencia demasiado clara para que pudiera extrañar, por la simple razón de que aquel mensaje solamente yo en el mundo habría sido capaz de entenderlo. “Hay que disponerlo todo, ¿has entendido?, involucrar allí!”, y como no le contestaba, la voz tenía cada vez má alterada y nerviosa, pensé que estaba a punto de sufrir un ataque de ira de los suyos. Avancé hacia la cama totalmente serena y decidida; sentía que era como si me quitaran una piedra atavesada impidiéndome durante años la entrada del aire libre, obturándome los sueños, aplastándome los deseos. Y así, aunque el desorden de la habitación, su olor a cerrado y a medicina, (...) me evocasen mis propias zozobras y exasperaciones, germinadas entre las cuatro paredes del cuarto que acababa de abandonar y la comparación tendiera a ampliarse disparando mi imagen a cincuenta años de distancia con lo cual se volvió mío propio aquel enconado envejecer



que estaba presenciando y que iba a dar en la mar que es el morir, lo cierto es que había recibido también al mismo tiempo con sus palabras, (...) una especie de talismán contra el asalto de la incertidumbre, y de pronto respiraba bien y me sentía el cuerpo y notaba la firmeza del suelo debajo de mis pies. Así que le dije con una voz clara y segura: “Sí, he entendido, abuela”; y cuando se lo dije, ya junto a los pies de su cama, apoyada en aquella gran barandilla de hierro dorado, levantó los ojos, me miró y, te lo juro, es la mirada más seria que he recibido, aquí metida la tengo ya para siempre; era horrible saber – porque lo sentías – que unos ojos que casi no ven están abarcando, sin embargo, como desde la cresta de una ola, ese momento y todo lo de muy atrás a él y lo de muy después, conteniéndome a mí en una situación semejante a aquella, y también a ti y a los hijos de tus hijos, nadie habría podido ver tanto ni tan allá (p.81)

A personagem narra a Germán como havia ido até a casa da avó, um acontecimento da tarde anterior, e para isso, utiliza o *pretérito indefinido*<sup>49</sup> ('accepté', 'avancé'), mescla com o *pretérito imperfecto* ('sentía'), passa para o *pretérito perfecto compuesto* ('ha debatido'), e, em seguida, faz uma projeção de sua imagem na figura da avó empregando o tempo verbal futuro, para logo utilizar outra vez o *pretérito perfecto compuesto* ('he entendido'), seguido do *pretérito indefinido* ('levantó', 'miró'), para logo passar ao *condicional compuesto* ('habría podido').

A narradora-protagonista conduz a narrativa deste terceiro capítulo inicialmente a partir de uma reflexão sobre o ato da enunciação – “Hablar es lo único que vale la pena” (p.99). É importante pensar que este romance caracteriza-se sobretudo pela exaltação da busca do interlocutor, já posta em evidência por Martín Gaité em seu ensaio *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*<sup>50</sup>. Mas é nesta obra e, posteriormente em *El cuarto de atrás*, que a

---

<sup>49</sup> Na tentativa de evitar confusão optamos por utilizar os nomes dos tempos verbais em espanhol, pois enquanto o *pretérito indefinido* ou *pretérito perfecto simple* equivalem ao pretérito perfeito simples em português e o *pretérito imperfecto* respectivamente ao pretérito imperfeito, não há na língua portuguesa um equivalente direto para *pretérito perfecto compuesto* e ao longo do texto aparece a oposição entre *pretérito indefinido* e *pretérito perfecto compuesto*.

<sup>50</sup> MARTÍN GAITE, Carmen. *La Búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*. Barcelona, Destino, 1982.

escritora aprimora o uso desta temática. Nesse solilóquio, Eulalia explica ao sobrinho e, conseqüentemente, ao leitor quem é Juana, iniciando, assim, seu processo de expiação quando diz: "Abdicar en ella siempre nos ha resultado cómodo, se sabe que está ahí, que no se muere, yo creo que ni duerme..." (p.101). É a primeira vez que fala efetivamente desta personagem, começa a dar corpo ao espectro de Juana. É neste momento que Eulalia admite que na verdade não tinha medo do espaço da casa, mas sim do que este continha: Juana.

Y yo lo sabía, que me iba a mirar así, le tenía miedo a los ojos de Juana, era por ella sobretodo por lo que tenía miedo de volver aquí, para qué voy a andar con paliativos, siempre he estado diciendo en estos años: 'tengo miedo a la casa aquélla, no la quiero ver otra vez'... (p.101)

O marcador temporal aparece em 'después de veinte años'. Essas lembranças fazem com que Eulalia volte à infância, ao dia em que Juana chegou à casa de Louredo:

Siete tenía cuando quedó huérfana y la trajo la abuela a vivir aquí en uno de sus rasgos de filantropía: 'La tenéis que querer como a una hermana'; que cuánto le han gustado a la abuela toda la vida esos golpes de efecto, de pura exhibición, verse reflejada en los rostros de sus protegidos, oír decir: 'la marquesa es una santa'. No te digo con esto que no pensase al principio quizá de buena fe dar estudios a Juana y educarla como a nosotros, pero luego se le fue enfriando el entusiasmo, ella es así, se cansa de las cosas; siempre siguió diciendo, eso sí, que a Juana la quería mucho, y anoche mismo hubo un momento en que se la quedó mirando, la llamó por su nombre y le dijo: 'Tú siempre fuiste mis pies y mis manos' , y es verdad, sus pies y sus manos; nadie le daba tanto gusto ni le entendía mejor. Como que el año pasado, a raíz de la muerte de de Paulina, la criada vieja que tenía la abuela en Madrid, yo estoy segura de que a tu padre se le ocurrió, igual que a mí, que una solución muy buena habría sido

proponerle a Juana que dejase Louredi y se fuese a cuidarla, pero no nos atrevimos a mencionarlo; (pp.102, 103)

A troca de tempos verbais é a base desta narrativa. Eulalia está em um passado remoto, utilizando o tempo verbal *pretérito indefinido* e passa a falar da noite anterior – quando D. Matilde fala com Juana, mantendo o *pretérito indefinido*, como podemos notar pela forma do verbo ('fuiste') e o uso de um marcador temporal ("Como que el año pasado"). Em seguida passa do *pretérito indefinido* para o *pretérito imperfecto* com o verbo ('tenía') e logo utiliza o *condicional compuesto* ('habría sido'). A mudança de tempos verbais, neste caso, implica também uma mudança de espaço: a evocação da narradora-protagonista passa do povoado galego à capital, Madri.

O processo de rememoração faz com que a narradora-protagonista reveja antigas posições, possibilitando um outro modo de perceber o que se passou e se passa em sua vida, conforme podemos notar no seguinte trecho:

Cuánto tiempo se tarda en reconocer ciertos errores; caímos en la cuenta sólo cuando ya era irreparable el daño ése, sino más te diré, cuando nos importaba más bien poco y ya nos aburría todo el negocio aquél de habernos erigido en redentores. Vocación de heroísmo, de infancia, al fin y al cabo; según nos adentrábamos en la juventud ya hacían falta demasiadas para sustentarla y teníamos otros muchos empeños a la vista (...) (pp.106,107)

É a narradora adulta quem avalia a situação com um distanciamento de mais de vinte anos. A partir desta reflexão é possível perceber que durante toda sua vida ela se sentiu culpada por ter abandonado Juana em Louredo. No momento da enunciação, Eulalia demonstra ter consciência de que sua beleza e juventude haviam custado o preço da degradação de Juana. É importante pontuar que é somente a partir da evocação do passado que se dá esta reflexão e, posteriormente, a aceitação dos erros cometidos. Mas a narração da personagem não apresenta em nenhum momento o desejo ou a tentativa de

ajustar o que estava errado, e sim de fazer *mea culpa*, por meio da rememoração.

O marcador temporal “aquella tarde en septiembre del treinta y nueve” (p.112), quando Germán volta a Louredo, nos remete outra vez ao passado e representa para a personagem Juana o verdadeiro final da Guerra Civil Espanhola. Para retratar aquela tarde de outono, a narradora se utiliza do sensorial, como o olfato e a visão, recriando o espaço e o tempo evocados:

Era una tarde muy bonita, había llovido y olía a tierra mojada, habíamos estado merendando en la huerta y luego subí aquí a dar clase de francés a Juana; abajo estaban mamá y la abuela con la tía Aguedita haciendo labor y yo me sentía alegre y tranquila en el seno de aquella espera que para mí no tenía nada de problemática: iban a venir papá y Germán como otros años, la guerra se había terminado, y me gustaba haber hecho tantos progresos en el francés como para poder dar clase a mi amiga(...) (p.112).

Nota-se que cada uma das meninas havia vivido a guerra de maneira diferente: o final da guerra se resumia, para Eulalia, em seu progresso no aprendizado da língua francesa, enquanto Juana queria ter a certeza de que Germán estava vivo. Esta marca aparece na troca de substantivos feita por ela ao confundir ‘maison’ com ‘guerra’ e no próprio desabafo de Juana:

¿Y cómo quieres que lo tenga – estalló llena de cólera – si todo me importa un bledo? ¡ Libros, libros, libros, siempre lo mismo! Parece mentira que hoy tengas ganas de libro, eres como de palo; hoy era día de tirarse al monte, de esperar a Germán en una peña de las de abajo con banderas o algo, ¿no ves que podía haberle pillado una bomba por ahí en estos años, que podía no haber vuelto a pisar esta casa? (...) (p.113)

A diferença de classe social entre Eulalia e Juana se explicita neste trecho, pois a primeira via nos livros a possibilidade de escapar daquele lugar que a sufocava, enquanto a segunda, consciente de sua condição social, entendia que sua vida se resumia a Louredo, e por isso lhe interessava somente sua paixão pelo irmão de Eulalia, que vivia intensamente, como se fosse sua única posse.

No quarto solilóquio, Eulalia usa o tempo transcorrido para tentar explicar sua relação com o irmão e a relação que ela gostaria de ainda manter com Andrés. Refere-se ao irmão utilizando, predominantemente, o tempo verbal do *pretérito indefinido*, cujo aspecto na língua espanhola denota anterioridade, pontualidade, passado concluído. Já com Andrés, utiliza o presente e o *pretérito perfecto compuesto*, que marca repetição e continuidade, segundo María Del Carmen Bobes Naves<sup>51</sup>. 'Mi marido' é a maneira como se refere a Andrés, usando o pronome possessivo – apesar da separação oficial –, mostrando que não considerava acabada a relação. O uso do *pretérito perfecto compuesto* revela que a separação de Andrés não foi bem aceita por Eulalia. A reflexão sobre a morte, ao contrário, se dá mediante o uso do *pretérito indefinido*. Este acontecimento revela a finitude do homem. É importante pensar que é a morte de D. Matilde que desencadeia a conversa entre os dois narradores-protagonistas.

A evocação desse passado a leva do momento da enunciação às tardes em que estudava com Lucía. Eulalia se utiliza de uma imagem para passar do momento presente ao passado; compara a 'liberdade para esquecer' com os pássaros que voltam a seus ninhos. Esta recordação a faz pensar em Lucía e na canção que ela constantemente cantava, imagens que a levam ao passado. O uso de dois pontos e aspas assinala falas da própria personagem e de outras personagens na narrativa. Eulalia "volta" ao tempo em que a amiga vivia e faz um ir e vir do momento da enunciação aos tempos em que estudava com ela. O uso de reticências, que normalmente representam o silêncio na narrativa, conjugado com o das aspas atualiza o passado. O diálogo imaginário entre

---

<sup>51</sup> BOBES NAVES, María Del Carmen. in.: *El personaje novelesco*. Marina Mayoral (coord.), Madrid, Cátedra, 1990, p.43.

Eulalia e Lucía reproduzido pela primeira funciona como uma réplica a uma situação passada, que não permite contestação. Dessa maneira, o leitor sente como se o ato de rememoração possibilitasse este voltar no tempo e a concomitância do tempo do enunciado com o tempo da enunciação, como se, naquele instante, fosse Lucía sua interlocutora, e não Germán:

... `pues sí, me lo pisaron, era verdad aquello que me indignaba tanto cuando tú me lo decías, que tanto pregonar el albedrío puede ser una trampa, un producto del miedo, hojarasca verbal para cubrir el ego solitario, ademanes grotescos; te encogías de hombros: <<No hace falta hablar tanto, libres>> pues ya se sabe, y eso ¿a quién no le gusta?, pero es que tú conviertes en precepto igual que ir de misa el hecho de ser libre; Eulalia, créeme, te pones muy pesada, te esclavizas a serlo contra viento y marea, no me digas `que no´ pero yo te decía que no y que no y que no, te acababas callando, casi siempre callabas, mirabas los objetos, al cielo y a la calle mientras hablaba yo y te zarandeaba con tantas convicciones agresivas, y a ti te daba igual que yo quedara encima, todo lo más decías: <<Bueno, bueno, mujer, será como tú dices>>. (...) qué tarde lo he sabido, tenías razón tú, la tienes todavía, sí, sí, claro que sí...” (pp.140-142)

Findo o longo desabafo, Eulalia retoma a conversa com seu sobrinho fazendo uma pergunta: “Pero es desesperante porque ¿a quién se lo digo?...” (p.142). Após esta volta ao momento enunciativo, a narradora-protagonista continua com a sobreposição da personagem Germán sobre a personagem Lucía, descrevendo e comparando a figura de Germán com a da mãe. O substantivo `sol`, usado por Lucía, `transporta` a narradora-protagonista ao dia em que a conheceu: “Al sol la conocí, un día de noviembre”, e esta lembrança traz outra questão temática: “En España, Lucía, no cabe compaginar, lo sabemos de sobra, o eres madre o te haces persona.” (p.145) Nota-se que Eulalia se refere à ditadura franquista – por outras referências temporais é possível localizar a época em que as duas freqüentaram o primeiro ano da faculdade, meados da década de 1940, primeira fase da ditadura de Franco – e

evoca a apatia das mulheres da época. A censura se faz presente quando Eulalia menciona um livro que Julio lhe emprestou: “Un día traje Julio *Les liaisons dangeureuses*, su padre es escritor y en casa tenían libros que circulaban poco por entonces.” (p.148)

Eulalia e Lucía representavam duas ideologias diferentes<sup>52</sup>. É a escritora Martín Gaité que em seu livro *Usos amorosos de la postguerra española* explica estas duas ideologias.

Nesse solilóquio a narradora apresenta a maneira de pensar e agir da sociedade em relação aos amores da época e deixa clara sua posição. O livro já citado de Martín Gaité aponta para a transferência do vocabulário da ‘guerra’ para as ‘relações amorosas’, como é possível notar nesta citação de Eulalia: “... cuando le escribas dile que sales con chicos tú también, es la mejor táctica”; y ella me miraba con pena “táctica Eulalia, que cosas dices, ni que estuviéramos en guerra”. (p.152)

Notamos que o quinto solilóquio é o momento em que a narradora discorre sobre o poder da palavra – tema recorrente na obra de Martín Gaité – e o passar do tempo. Para Eulalia, o discurso com o sobrinho se dá porque um tempo e um espaço determinados propiciaram aquela conversa:

(...) no viene a destiempo el discurso, qué va a venir, discurre hoy porque hoy puede, porque su tiempo y su lugar de venir eram éstos, y la prueba la tienes en que se teje bien. (p.189)

É um discurso marcado por juízos de valor por parte da narradora-protagonista que tem consciência de que, no momento da enunciação, é diferente da Eulalia que deu início à narrativa, diferente também da menina, da adolescente e da mulher que se casou com Andrés, evocadas por ela. O passar

---

<sup>52</sup> “La ‘cruzada’ de la moralidad no sólo llegó a extremos ridículos, sino que, de hecho, fue una cruzada contra la mujer. Esa mujer que debe estar en el hogar, sumisa al marido, máquina de procrear y de ‘satisfacer la concupiscencia del varón’. La mujer casada tenía que dejar de trabajar.” TUÑÓN DE LARA, Manuel. *España bajo la dictadura franquista (1939-1975)*. Barcelona, Editorial Labor, 1987, p.461.

do tempo lhe permitiu o amadurecimento: “Yo era otra, Germán, compréndelo.” (p.189)

Essas reflexões a fazem evocar o último encontro com Andrés. O marcador temporal ‘este invierno’ é responsável por esta evocação que faz com que Eulalia passe do mês de agosto, momento da enunciação, a janeiro do mesmo ano. A data ‘7 de enero’(p.195) a traz de volta ao presente enunciativo e o uso do imperativo ‘fíjate’ impõe a retomada da conversa com Germán. O tempo psicológico aparece, tornando intermináveis as tardes de sofrimento sem Andrés: “dibujos obstinados para paliar el trance de la tarde que no termina nunca de pasar”. (p.197) A imagem ‘separación a la europea’ (p.199) lhe remete a um passado próximo – “esta tarde, perdida ahí atrás en la maleza” (p.199) – e logo a um passado remoto, quando D. Matilde conheceu Andrés e, logo, à idade de oito anos. Notamos que durante toda a narrativa de Eulalia não aparecem muitas datas específicas e quase todas as menções temporais são bastante imprecisas, o que nos faz pensar em uma certa frouxidão que pode caracterizar as próprias incertezas dos narradores-protagonistas, o sujeito em crise.

A última intervenção de Eulalia se dá em um curto capítulo, em que ela anuncia a aproximação da morte que veio levar D. Matilde.

A construção da personagem Eulalia leva o leitor a considerá-la uma personagem problematizadora. Ela passa por uma transformação no que diz respeito à compreensão de si mesma. Ao longo da narrativa, ela dá pistas desta mudança que será concluída ao final. Seguindo o pensamento de Lukács:

O processo segundo o qual foi concebida a forma do romance é a peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo, o caminho desde o opaco cativo na realidade simplesmente existente, em si heterogênea e vazia de sentido para o indivíduo, rumo ao claro autoconhecimento. Depois da conquista desse autoconhecimento, o ideal encontrado irradia-se como sentido vital na imanência da vida, mas a discrepância entre ser e dever ser não é superada, e tampouco poderá sê-la na esfera em que tal se desenrola, a esfera vital do



romance; só é possível alcançar um máximo de aproximação, uma profunda e intensa iluminação do homem pelo sentido de sua vida. (p.82)<sup>53</sup>

A narradora-protagonista renega a infância que traz marcas de conservadorismo, de repressão, de divisões de classes sociais; Eulalia se perde neste processo de negação levando uma vida completamente diferente – as viagens, a decisão de não ter uma casa, não ter filhos e a busca desesperada pela eterna juventude. No momento em que consegue entender estas questões, através do processo de rememoração, a personagem cresce em conhecimento, consciência. Mas não é possível saber se a transformação interior da personagem se refletirá nas ações de sua vida, em sua práxis.

Na personagem Eulalia e suas relações representa-se o processo de formação da mulher no pos-guerra: a submissão da cunhada Lucía e de sua mãe Teresa, o autoritarismo da avó Matilde, valores da época – como casar com um moço de boa família e os preceitos religiosos pregados pelo “cura” local. É ela que questiona instituições como o casamento e a Igreja.

Eulalia foge de todas estas questões, mas não o faz de uma maneira deliberada, por não ter completa consciência dessa fuga. Durante o período da adolescência, ela propôs mudanças para sua vida e para a vida das pessoas mais próximas, mas acabou trilhando a estrada que havia renegado. No entanto, expressa a vontade de mudar, de reconstruir sua vida.

A personagem Germán, por sua vez, trata em sua narrativa de relações humanas e da arte de narrar. Seu processo de associação de idéias é semelhante ao de Eulalia, mas, de um modo geral, seu solilóquio será diferente do solilóquio da tia, suas evocações serão menos remotas que as de Eulalia e, em grande parte, referentes a ela e à mãe. A utilização de marcadores fáticos – ‘oye’, ‘vamos’, ‘claro’, ‘oye tú’ – e as várias perguntas formuladas como marcas deste presente, que representam também uma estratégia para atrair o

---

<sup>53</sup> LUKÁCS, Georg. *Teoria do romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo, São Paulo, Duas Cidades e Editora 34, 2003, p. 82.

interlocutor e assegurar que a conversa não perca sua força. Eulalia também faz uso destes marcadores, embora sejam mais recorrentes nos solilóquios de Germán. As gírias utilizadas –‘chaval’, ‘mala uva’, ‘quemar caucho’, ‘cabreo’ – marcam sua diferença de idade com a tia. Sua primeira evocação do passado se dá pelo olhar: a tia sentada à sua frente o faz recordar uma foto que via quando criança:

Te aseguro que ahora, a esta luz, eres exactamente la amiga de mamá que estaba abrazada a ella junto a las rocas de una playa que nunca he sabido cuál sería, las dos tan jóvenes, yo os veía como niñas; era una foto preciosa, no sé si sabes cuál te digo, estáis en una carretera delante del acantilado con dos bicicletas apoyadas y se ve el mar detrás, papá la tuvo muchos años en su despacho (...) (p.48)

Por essa lembrança, Germán faz uma imersão neste passado para descrever as duas meninas da foto. Essa imagem do presente o leva à sua infância, e enquanto narra, demonstra querer conhecer um passado do qual não fez parte: a adolescência da mãe e da tia, voltando imediatamente à época da morte de sua mãe. Notamos a sobreposição de passado e presente nesta passagem. E esta sobreposição de tempos culmina em uma sobreposição de espaços. Germán passa do espaço da enunciação, a casa de Louredo, ao espaço físico de sua casa em Madri.

Ao utilizar o pronome pessoal “tú”, ele volta ao presente para logo imergir em outro passado também remoto: o casamento de Eulalia e a chegada de Colette, a “institutriz” que logo se casaria com seu pai. A escritora Martín Gaité subverte o modelo da “novela rosa” com a personagem Colette, pois nesse tipo de literatura, a boa moça era recompensada casando-se com o chefe no final da história. Colette não apresenta em nenhum momento da narrativa estas características, mas, de acordo com marcas nas narrações de Eulalia e Germán, é possível perceber que a personagem Colette deseja e alcança este suposto final feliz quando se casa com o irmão de Eulalia.

Como suas evocações estão quase todas ligadas à tia e à mãe – que Eulalia conhecia muito bem – ele tenta estabelecer através de Eulalia um possível diálogo com sua mãe Lucía. Germán também menciona a Guerra Civil Espanhola, mas o faz de uma maneira muito sutil: “...y tú le leíste versos que habías hecho durante la guerra, y decía al mismo tiempo que los versos eran rarísimos...” (p.50) Por essa menção, podemos pensar que a geração posterior à guerra não a via sob a mesma ótica da geração que a vivenciou. Mesmo Eulalia, talvez por fazer parte de uma classe social privilegiada, não se estende ao falar da guerra. Como já vimos anteriormente, este acontecimento histórico que dividiu sua família parece não ter tido muita importância para ela que, como sabemos, tinha outras preocupações.

O narrador-protagonista evoca seus onze anos para narrar a acusação de Colette feita a seu pai, considerando-o apaixonado por Eulalia. É o adulto Germán que reflete no momento da enunciação sobre a improbabilidade do fato, já que o menino não dispunha de elementos suficientes para fazer estas considerações. Enquanto recorda, Germán apresenta outras personagens. Através do discurso direto, insere Marga na narrativa – “y Marga dijo: ‘¿Cómo está casada la tía?’” (p.51). Notamos que o discurso direto utilizado na narrativa não representa uma fonte confiável, no que se refere às informações sobre as outras personagens, pois os narradores-protagonistas permanecem ali, concedem a palavra, mas não se distanciam efetivamente.

Já no início de seu solilóquio, Germán apresenta sinais de reflexão e juízos de valor sobre seu comportamento:

*A mí ahora a veces me da pena que papá eligiera tan mal, por él sobre todo, porque le noto que empieza a darse cuenta de dónde se ha metido, pero me da igual, no sé cómo decirte, no se me ocurre pensar que ha cometido traición contra nadie, y me parece absurdo mi llanto de aquel día encerrado en mi cuarto y pensando con desesperación que mamá a Colette nunca la hubiera escogido para retratarse con ella en las rocas de aquella playa, ya vez tú qué argumento para odiarla (...)* (p.52)

O advérbio de tempo 'ahora' destacado no texto junto à expressão 'me da igual' com o verbo no presente são as marcas de que é o narrador-protagonista que avalia uma situação da sua infância, do seu passado; a frase 'y me parece absurdo mi llanto de aquel día' com o verbo no presente completa esta reflexão. Germán passa do momento da enunciação, presente, ao passado remoto, e vice-versa, evocando as conjecturas que fazia sobre a tia e a mãe. Ele sobrepõe imagens quando compara o vestido que Eulalia estava usando no dia em que as duas amigas tiraram a foto com o que ela vestia naquele momento e a expressão do rosto de Eulalia ao entrar na casa, com aquela, na festa, em que a encontrara no final do ano.

A foto é o *leitmotiv* de Germán; lembra-se de uma para comparar a tia adulta com a menina que via na foto: "Precisamente así, a esta luz, tienes un aire idéntico al de la foto, ese gesto que no entiende bien pero que invita a ser decifrado (...) Antes, cuando entraste y te quedaste parada ahí (...)" (p.53) O advérbio de tempo 'antes' o traz de volta ao presente, mencionando o momento em que Eulalia entrou na casa. "(...) tú no sabes lo que ha sido aguantar el silencio que siguió hasta que has vuelto tú" (p.54). O substantivo 'silencio' utilizado por Germán tem um significado muito importante, pois representa a espera de uma vida inteira. Ele sabia que a tia estava próxima da casa e que teria que encontrá-lo. Nesta passagem, temos também a presença do tempo psicológico: Germán esperou uma hora pela chegada de Eulalia, mas estava assustado com a morte de D. Matilde, com a velha casa e com a própria Juana, que segundo ele, "parece una bruja de las de Macbeth". (p.54) Todos estes elementos juntos prolongam o tempo da espera, e uma hora se transforma para Germán em uma eternidade.

As interlocuções de Germán estão repletas de interrogações diretas, que não podem ser respondidas porque a estrutura do romance não o permite. Tais interrogações diretas dão ao seu solilóquio uma característica de urgência, diferenciando-o assim do solilóquio de Eulalia. Germán se mostra mais ansioso que a tia, o que talvez seja reflexo de sua juventude. A marca de sua pouca idade aparece também por seu discurso mais direto; sua enunciação possui maior franqueza que a da tia. Uma pergunta direta –"¿Sabes antes al volver del

paseo la cara que tenías?”(p.58) – o transporta do momento da enunciação a dezembro do ano anterior. O marcador fático “oye” o distancia uns meses mais, e Germán conta a Eulalia como soube da separação dela e Andrés, marcando a total incomunicabilidade entre ele, o pai e a madrasta bem como entre ele e a própria tia Eulalia, que desde a morte de Lucía se recusava a falar com ele – atitude que reitera com seu comportamento no último encontro entre eles.

O que levou Germán até Louredo? Talvez a necessidade de uma interlocução com a qual havia sonhado durante a infância e a adolescência, pois, para ele, a tia podia cumprir este papel. A ida a Louredo tem o objetivo de confirmar isso. Segundo Germán, foi a curiosidade de rever o lugar onde pronunciou a primeira palavra: ‘luz’. É ele quem afirma que enquanto buscava a luz, a tia buscava as sombras. Para o rapaz, o pai e a tia queriam distância de Louredo, da velha casa e, até aquela conversa com Eulalia, ele não possuía elementos para entender que o problema dos dois irmãos não era o espaço físico, mas a personagem Juana materializada na casa.

Germán inicia o segundo solilóquio explicando como havia chegado a Louredo, e suas evocações tratam inicialmente de sua relação com a família. A total incomunicabilidade entre eles parece ser o tema principal e, exatamente, por não conseguir ou não saber comunicar, vem à tona o enigma de Juana levantado pelo pai quando os dois se despediam.

A pergunta direta – “¿Qué hora es?... , fíjate qué casualidad” – marca o discurso oral e o traz ao momento da enunciação para logo voltar novamente ao passado, quando narra a conversa que teve com Pablo na noite anterior. Germán evoca um passado próximo que, por sua vez, contém outros passados mais remotos; lembra-se de quando era pequeno, da morte da mãe e dos carinhos da tia. Percebemos uma sobreposição de imagens, evocação que traz outra evocação. Esse processo elaborado pelo narrador-protagonista pode ser chamado de analepse, que consiste na aparição de uma lembrança a partir de uma situação lembrada num tempo anterior ao da história. Olhar as estrelas na praia evoca uma outra praia e um outro tempo. Como podemos notar, as

sobreposições de lembranças, de imagens, sempre vêm acompanhadas de sobreposições de tempo e espaço.

O terceiro solilóquio é o mais curto e as reflexões baseiam-se na relação de Germán com o pai. O narrador-protagonista inicia esse solilóquio refletindo sobre a dificuldade de viver com outras pessoas, mas na verdade quer dividir com a tia os problemas da difícil convivência com o pai. Podemos comparar a incomunicabilidade deles com a incomunicabilidade entre Eulalia e Andrés. Germán evoca a ida a Londres e o encontro que teve com Harry, um amigo do pai. É importante ressaltar que este capítulo é o único em que Germán levanta uma questão e continua durante todo o solilóquio discutindo-a; talvez por isso este solilóquio pareça um desabafo de Germán nessa sua busca incansável por um interlocutor ideal. Isto só ocorre na narrativa de Germán, pois em nenhum momento Eulalia fala de um único tema, suas evocações são mais complexas, mais desordenadas que as do sobrinho.

O quarto solilóquio está marcado pela reflexão referente à falta de interlocutor. Para o pequeno Germán, faltava-lhe, efetivamente, uma interlocução ideal. A morte da mãe e o abandono da tia parecem ter resultado no desdobramento de seu 'eu'. A falta de interlocução desperta no menino o desejo de crescer e casar-se.

quería ser mayor para casarme, no para tener una carrera como papá ni para dejar de tener miedo al caer la noche ni para fumar ni para nada de eso, solo para poder casarme para que me permitieran llevarme a la cama una chica que no tuviera prisa, para meternos los dos a hacer juegos debajo del embozo, alguien que supiera bien hablar y jugar y escuchar, que me escuchara sin decirme 'ya basta', (...)  
(p.162)

As evocações do narrador-protagonista são relatadas apresentando juízos de valor, reflexões do adulto sobre as situações vividas durante a infância e a adolescência, como podemos notar no trecho que segue: "y *ahora* comprendo que la pobre no tenía la culpa pero *entonces* no lo podía

comprender, *pensaba* que eso se avisa.” (p.163) Os advérbios de tempo ‘ahora’ e ‘entonces’ e o verbo no *pretérito imperfecto* (‘pensaba’), destacados na citação, nos remetem novamente à questão da análise reflexiva que o narrador faz no momento da enunciação, cujas marcas percebemos pela afirmação de Germán.

É possível notar que o maior problema da infância e da adolescência da personagem é a falta de interlocução e, nesse solilóquio, Germán passa várias páginas narrando seus sofrimentos com a perda da mãe e a ausência da tia. Ao pronunciar o nome da namorada, Ester, ele vai de um passado remoto a outro mais recente, em que menciona seus problemas com a namorada. A expressão “ya ves tú” dirigida a Eulalia o remete à infância, quando Colette e o pai se casaram. A frase “Y un día viniste tú” (p.172) transporta o narrador-protagonista ao momento da enunciação, evocando o desejo de receber a visita da tia quando era criança. Germán estabelece quase um diálogo com Eulalia, relatando diretamente suas angústias e sofrimentos. Notamos no momento da enunciação que ele transfere as perguntas que tinha feito ao pai, à tia, pois para Germán, este parece ser o momento propício de fazer um acerto de contas com Eulalia e com ele mesmo.

No nosso modo de entender, existe uma oposição fundamental entre Eulalia e Germán, pois enquanto Eulalia lutou durante tantos anos para esquecer Louredo e Juana, Germán lutou para conservar na memória a imagem da mãe. Mas as duas lutas foram inúteis, pois a lembrança de Juana ressurgiu constantemente na vida de Eulalia, ora pelas cartas enviadas por Juana, ora por suas aparições durante a noite em forma de pesadelos.

Quanto a Germán, ao atingir a fase adulta, entendeu que não podia pretender que os outros falassem sempre de sua mãe. Para o narrador-protagonista que teve sua história composta por perdas e abandonos, esse é o momento de crescer efetivamente, e entendemos que o encontro com Eulalia viabilizou esta mudança na vida de Germán.

O papel da personagem Juana no romance é muito importante, pois ela estabelece relação direta ou indireta com quase todas as outras personagens

na narrativa, e no final do romance, essa presença é fundamental, pois a narradora-protagonista Eulalia volta ao presente:

Y esforzándose por recobrar las riendas del presente, procurando que ni el pulso ni las piernas ni la voz le temblara, dio dos pasos aún y, apoyándose con la mano izquierda en el respaldo del sofá mientras con la derecha encendía sin más contemplaciones la lámpara apagada, murmuró con voz neutra pero firme:

–Tu abuela, Eulalia, acaba de morir. Yo creo que debías entrar a darle un beso. (p.233)

Neste momento, Juana vê refletida no rosto da velha amiga de infância a verdadeira idade de Eulalia e, neste mesmo instante, todo o esforço feito por Eulalia para manter-se jovem ‘contra viento y marea’ se mostra inútil.

O epílogo confirma a total degradação de Juana – “Luego cogió una botella de aguardiente ya muy mediada que tenía en el suelo, se echó un trago largo y la escondió detrás de la mesilla.”(p.230) –, intimamente ligada à degradação da casa onde viveu sozinha os últimos vinte anos.

O narrador insere a personagem Juana no ambiente privado dos narradores-protagonistas – ambiente que pertencia a ela, antes da chegada de Eulalia e Germán –, deixando-lhe a possibilidade de acesso somente por trás da cortina. Esta inserção é feita de maneira bastante descritiva.

Juana é a outra portadora/depositária da memória daquela família. Durante quase toda a narrativa, temos a impressão de que Eulalia quer fugir deste tema, mas inconscientemente ela insere a história de Juana em seu discurso. Como se observa:

A mi hoy me hacías falta tú, precisamente tú, menos mal que has venido. Sobretudo porque si no llegas a venir no me habría dado cuenta de la falta que estabas haciendo, habría perdido la noche en dormir sin saberlo, le habría dicho a Juana: ‘tengo sueño avísame se



pasa algo' y punto final, habría echado el cierre, estaría tumbada en este sofá viendo paisajes sin huella, desfiladeros oscuros, habría delegado en Juana. (p.101)

E, dessa maneira, apresenta esta personagem que foi mencionada diversas vezes nas páginas anteriores tanto por Eulalia quanto por Germán. Mas somente a partir desse instante é que será possível compreender quem era realmente Juana.

Eulalia se utiliza do solilóquio para falar de Juana e, pela falta de linearidade recorrente no discurso, passamos a compreender melhor personagens como a própria Eulalia, seu irmão e D. Matilde. É também nesse capítulo que Eulalia revela o motivo do abandono da casa de Louredo; mentia sempre quando dizia: "tengo miedo a la casa aquella, no la quiero ver otra vez." (p.101) Ela passou grande parte de sua vida responsabilizando a casa, mas sabia que seu medo se devia a "los ojos de Juana, inalterables, los que estancan el tiempo de la infancia como espejos deformes y por eso acongojan." (p.101)

Através de Eulalia entendemos que Juana foi trazida pela avó para a família, e que, nos primeiros tempos, D. Matilde pensava em educar Juana como uma neta, mas, com o passar dos anos, seu entusiasmo foi diminuindo. Nesse ínterim, veio a Guerra Civil, fazendo com que os rumos se alterassem e o resultado foi que Juana nunca passou de uma criada para todos os habitantes da casa. A bela menina de olhos verdes nutria por sua benfeitora "una mezcla casi religiosa de temor, sumisión y gratitud" (p.103), reverência esta imediatamente vista por D. Matilde, que começou a tirar proveito da situação.

Os irmãos, Eulalia e Germán, aborreciam-se ao ver a amiga sendo tratada como uma criada e, na tentativa de fazê-la rebelar-se contra as ordens da avó, acabavam exercendo outro tipo de poder sobre ela. Ao final, Juana passou toda a infância e adolescência desempenhando o papel de marionete das duas crianças.

De um outro modo, Eulalia e Germán acabaram agindo exatamente como a avó, fazendo muitos planos para a irmã de criação, para depois abandoná-la nas ruínas daquela casa. Juana foi deixada de lado como um velho objeto que não mais oferecia serventia.

É importante lembrar que esta visão dos fatos vem à tona somente no momento da narração a Germán; é uma Eulalia adulta que reconhece seu erro:

Cuanto tiempo se tarda en reconocer ciertos errores, caímos en la cuenta no sólo cuando ya era irreparable el daño ése, sino más te diré, cuando nos importaba mas bien poco y ya nos aburría todo el negocio aquél de habernos erigido en redentores. (p.106)

Com o passar do tempo, Juana percebeu uma maneira de vingar-se; escolhendo o silêncio à palavra, aprendeu que o olhar poderia dizer muito. Decidiu que faria parte da vida daquelas pessoas, que eram sua referência, os portadores de sua memória e, por isso, não podia permitir que se esquecessem dela.

Com o passar dos anos, Juana transformou-se em uma espécie de peso morto para os dois irmãos. Mas eles sabiam que até mesmo morta seria impossível livrar-se da sua imagem. Ela fazia parte da vida de Eulalia e Germán; eram inseparáveis.

Para Eulalia, Juana seria sempre seu reflexo, pois as duas tinham quase a mesma idade e, cada vez que se olhava no espelho, via a imagem da amiga de infância abandonada naquele povoado perdido. Era como uma maldição, não conseguia esquecer que Juana envelhecia "a palo seco".

Da parte de seu irmão Germán, não há um testemunho direto que traduza seu remorso. Porém, por sua tentativa de comprar a própria liberdade, ao deixar a casa como herança a Juana, é possível perceber que assim como Eulalia, ele possuía muitas lembranças das quais não conseguia se libertar. Germán tem plena consciência de ter despertado naquela menina órfã seu primeiro e único amor e de, em seguida, tê-la abandonado. Juana, por sua vez,

sabia perfeitamente que era ela que exercia poder sobre os dois irmãos, e por isso muda de atitude com relação a eles, abandonando o silêncio para comunicar-se através da palavra escrita. Também escrevia cartas de vez em quando para lembrá-los de que ainda vivia, marcando, assim, a ausência de um interlocutor em sua vida. Juana foi esquecida em Louredo por longos vinte anos; a busca da interlocução perdida foi completamente vã e exatamente por isso tornou-se tão introspectiva, “una bruja”, segundo observação do próprio Germán.

Eulalia, que passou toda sua vida negando o passado e se recusando a pensar no futuro, vivia fugindo, passando de um país a outro sem querer criar raízes; sabia que assim que reencontrasse Juana, descobriria quem realmente era. Evitou por tanto tempo seu regresso a Louredo porque tinha medo de tornar a ver a amiga que acompanhara suas mudanças e traições. Para Eulalia, a amiga de infância representava o retrato de Dorian Gray, do livro de Oscar Wilde, e era ela própria quem fazia o papel de Dorian. Olhar para Juana a fazia sentir as mesmas sensações do belo Dorian quando, às escondidas, se trancava no sótão da casa para ver o quanto tinha envelhecido.

Juana era o quadro escondido em Louredo, condenada a envelhecer sozinha, encerrada na velha casa, enquanto Eulalia ganhava bolsa de estudos para a França, terminava a faculdade, e posteriormente se casava com um professor de alemão, com quem conheceria vários países. Enfim, Eulalia tinha conseguido se manter jovem com todos os artifícios que o dinheiro poderia comprar e, assim como Dorian, tinha medo de retornar a Louredo e descobrir sua verdadeira idade. Seu medo era o de ser acusada por sua amiga de infância, por isso, todas as vezes que se olhava no espelho, lembrava-se de Juana.

D. Matilde, o pai de Eulalia, a própria Eulalia, seu irmão e Colette se apresentam submersos em um individualismo negativo, egoísta, que fazia de D. Teresa, Juana, Germán e Marga vítimas das circunstâncias.

## 4.2. O tempo

Quando lhe perguntaram sobre o tempo, Benedito Nunes apresentou a resposta de Santo Agostinho: "Por conseguinte, o que é o tempo? Se ninguém me perguntar, eu o sei, se eu quiser explicá-lo a quem me fez esta pergunta, já não saberei dizê-lo"<sup>54</sup>. Segundo Nunes, antes de Santo Agostinho começar a pensar sobre o tempo, a fim de conceituá-lo, não lhe faltava uma compreensão prévia, assim como não falta a todos nós.

Para Amorós, "a partir de Proust o romance significa um reencontro com o tempo passado. É tão íntima a conexão entre as lembranças e as vivências atuais, que o romancista passa muitas vezes de um a outro plano sem enunciá-lo claramente ao leitor"<sup>55</sup>. Notamos que em *Retahílas* está presente esta conexão. O tempo é matéria desta obra de Martín Gaité.

Segundo Antonio Candido<sup>56</sup>, o tempo é uma substância básica da vida, cujo ritmo depende dele. O valor do tempo é que faz com que o romancista não o trate como uma seqüência heterogênea. O esquema temporal depende de uma escolha, assim como toda arte do romancista. A narrativa deste romance de Martín Gaité é construída desta maneira: possui o tempo como sua substância. A personagem-protagonista Eulalia, mais velha e mais experiente, direciona a narrativa e a ela lhe cabe a abertura e o encerramento dos solilóquios.

Antonio Candido reitera ainda que o tempo interior e o exterior estão marcados por um limite que é a morte. É exatamente no momento em que a morte se anuncia que D. Matilde, em seus delírios, volta à infância. É também na espera da morte que os narradores-protagonistas, Eulalia e Germán, decidem fazer um balanço de suas vidas. É importante ressaltar que a revisão feita por Eulalia é muito mais profunda e consciente que a de seu sobrinho

---

<sup>54</sup> NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo, Ática, 1988.

<sup>55</sup> AMORÓS, Andrés. *Introducción a la novela contemporánea*. Madrid, Cátedra, 1989.

<sup>56</sup> CANDIDO, Antonio. *Análise crítica do romance*. São Paulo, Unesp, 1964, p. 18.

Germán, que serve como um mote para as reflexões da tia, fato que lhe outorga quase o papel de um co-protagonista.

A narrativa de *Retahílas* é caracterizada por um tempo do plano da enunciação que abarca o período de uma noite – tempo apresentado pelo narrador onisciente no prólogo e no epílogo e sustentado pelos narradores-protagonistas durante seus solilóquios. Com uma narrativa caracterizada pela falta de linearidade, Eulalia e Germán se utilizam de analepses e prolepses para informar fatos de suas vidas, das personagens que os circundam e da história da própria Espanha, contemplando um período de quase cem anos que compõe o tempo da história narrada.

O tempo neste romance está completamente relacionado à memória, pois é através dela que os narradores-protagonistas alcançam os tempos mais remotos de suas vidas, estabelecendo uma ponte com seu momento presente e, às vezes, fazendo pequenas projeções para o futuro. Os narradores-protagonistas contam episódios que lembram outros, por um fato ou uma palavra que os liga, e isto faz com que se distanciem do que inicialmente diziam, ou queriam dizer. São as lembranças que saem das lembranças; é a ação descontínua da memória. O ressurgir destas recordações que os narradores consideravam esquecidas deve-se à associação de idéias, à capacidade de estabelecer analogias.

O ato de rememorar realizado pelos narradores-protagonistas é possível pela conjugação entre espaço, tempo e causalidade, de acordo com palavras de Germán:

(...) pero es también el sitio y el momento y la causalidad y saber que luego cada uno nos iremos a lo nuestro y que esta noche no se repite, ni esa luna encima de los árboles, que despierto estoy, ni gota de sueño tengo... (p.183)

Mas reitera que estas 'retahílas' poderiam ter se dado antes. É Eulalia mais velha e mais experiente, que explica ao sobrinho que nada vem a 'destiempo':

(...) y oírme a mí claro que es otro lujo, a ver si te crees que las cosas que te cuento esta noche (...) las he leído en un libro, no hijo, ni hablar, antes de ser palabra han sido confusión y daño, y gracias a eso, a haber pasado tú tu infierno y yo el mío podemos entedernos esta noche; vivimos un lujo el de poder contar, el de tenernos cosas que contar mientras entretenemos la espera de que la abuela pase al otro mundo; (...) no, Germán, no viene a destiempo el discurso que va a venir, discurre hoy porque hoy puede, porque su tiempo y su lugar de venir eran éstos, y la prueba la tienes en que se teje bien. (p.185-189)

Entendemos que os solilóquios dos narradores-protagonistas ocorrem porque um tempo determinado (a noite à espera da morte) e um espaço também determinado (na velha casa de Louredo) desempenharam o papel de desencadeadores desse dar e tomar fio entre Eulalia e Germán, característico da narrativa de *Retahílas*.

Essas recordações estavam guardadas no inconsciente e vêm à tona porque algo no presente as trouxe de volta. Chamamos este processo de memória involuntária, recordações aleatórias, precipitadas. É nesta base que está estruturado o texto de Martín Gaité. E em nenhum momento fala-se em restaurar ou recuperar o passado em seu estado puro, pois sabemos ser esta uma tarefa impossível, pelo fato de a memória poder transformar o passado com lembranças superpostas, modificando-o.

A presença do tempo psicológico, que é representado de maneira diferente para cada indivíduo, é marcante na vida dos narradores-protagonistas tanto no momento da enunciação quanto nas evocações de seus passados. A noite em que Germán e Pablo conversam, de tão agradável, passou sem que eles percebessem – "se nos pasó la noche en un soplo" (p.89) – e esse tempo

psicológico também pode ser representado pela consideração feita por Eulalia – “dibujos obstinados para paliar el trance de la tarde que no termina nunca de pasar...” (p.197) – quando a narradora-protagonista faz referência a suas tardes de solidão depois de ser abandonada por Andrés.

Dessa maneira, a expansão ou concentração do tempo psicológico varia segundo o estado de ânimo de quem o vivencia. É importante ressaltar que os “eus” do momento da enunciação são diferentes dos outros “eus” evocados por eles. Durante toda a narrativa, os narradores-protagonistas se apresentam como elementos integrantes ora do plano do enunciado, ora do plano da enunciação.

As mudanças de tempo no romance se dão, às vezes, por uma palavra ou uma frase pronunciada pelas personagens, pelo olhar, ou ainda, por uma imagem, conforme podemos notar no exemplo que segue: “...y yo cuánto he pecado por ese registro” (p.19). Essa frase pronunciada por Eulalia, que utiliza o *pretérito perfecto compuesto*, a faz passar de uma lembrança à outra e, conseqüentemente, de um tempo e espaço a outro. A personagem que falava da morte, em momento presente, refere-se às alucinações da avó, que se expressam no *pretérito indefinido*, para depois falar de seu ex-marido Andrés, utilizando o *pretérito imperfecto* “...mucha saliva gastábamos, me acuerdo...” (p.19). Os verbos em *pretérito indefinido* a levam outra vez para um passado remoto, o ano do nascimento de D. Matilde: “Ella nació el setenta y cinco, el mismo día que entró en Madrid a reinar Alfonso XII...” (p.19).

Não é possível calcular a distância temporal entre o presente enunciativo e a matéria narrada com exatidão, porque as evocações são inúmeras e resgatam épocas diferentes. Podemos pensar que, para Eulália, o momento crucial de suas evocações é sua última visita a Louredo – quando abandonou a amiga Juana – e, para Germán, a morte da mãe. Isso nos permite pensar em uma distância temporal de aproximadamente 20 anos. A narrativa de *Retahílas* é reflexiva e os fatos narrados por Eulalia e Germán não possuem uma ordenação cronológica, o que confere ao romance esta estrutura que pode ser

considerada uma costura entre o ir e vir dos vários tempos verbais que perpassam a narrativa.

O regresso de Eulalia a Louredo ocasiona uma interpenetração espaço-temporal; uma vez ali, a memória da narradora-protagonista traz à tona todo aquele passado que ela insistiu em esquecer:

Y yo lo sabía, que me iba a mirar así, le tenía miedo a los ojos de Juana, era por ella sobretodo por lo que tenía miedo de volver aquí, para qué voy a andar con paliativos, siempre he estado diciendo eso en estos últimos años: "tengo miedo a la casa aquélla, no la quiero ver otra vez", pero la casa no mira ni respira ni tiene aliento, no ha registrado mis cambios ni mis traiciones, son los ojos de Juana inalterables los que estancan el tiempo de la infancia como espejos deformes y por eso acongojan. Temía más que nada el momento de verla... (p.101)

A volta de Eulalia é fruto de sua vida monótona, vazia, desinteressante. Quando se propõe a rever o tempo passado, é porque está tentando dar outro significado à sua existência. O tempo e o espaço lhe concedem uma consciência crítica que lhe permite avaliar seus erros e fracassos. O retorno ao espaço que outrora abrigara a evasão e o sonho, se dá pelo fato de que Eulalia necessita iniciar um acerto de contas consigo mesma. Pela análise das reflexões da narradora-protagonista é possível perceber que em nenhum momento ela está preocupada com a personagem Juana. Para este indivíduo degradado e abandonado, parece não existir nenhuma possibilidade de reparo; nenhuma atitude de Eulalia pode mudar o estado atual da amiga de infância; os danos causados pela narradora-protagonista e por seus familiares parecem irreparáveis.

A idéia do regresso a Louredo perseguiu Eulalia durante os últimos vinte anos e por muito que tivesse tentado, não conseguiu libertar-se da imagem da amiga, que aparecia a todo momento em seus sonhos reclamando sua volta. É o advento da morte de D. Matilde que faz com que Eulalia perceba a finitude da



vida; dessa maneira, a morte que estava sepultada em um tempo passado, volta a fazer parte do presente e do futuro da narradora-protagonista.

### **4.3. O espaço**

Segundo Garrido Dominguez, "En el siglo XX el espacio volverá a cobrar actualidad en el marco de la teoría literaria, y siempre vinculado a la cuestión del tiempo"<sup>57</sup> Entendemos que tempo e espaço aparecem imbricados em alguns tipos de narrativa, determinando assim seu curso.

A narrativa é caracterizada por um espaço subjetivo e dinâmico, onde os narradores-protagonistas transmitem suas próprias visões descritivas, através de impressões e sensações; em ambos os casos, selecionam traços que permitem ao leitor uma visão do conjunto, sem preocupação com detalhes.

O espaço físico mais importante da narrativa é a casa situada no pequeno povoado de Louredo, onde Eulalia passou a infância e parte da adolescência vivenciando fatos que marcaram sua vida. Essa casa é seu referencial. Segundo Gaston Bachelard, a casa é um espaço interior por excelência, e nela, "o ser abrigado sensibiliza os limites do seu abrigo. Vive a casa em sua realidade e em sua virtualidade, através do pensamento e dos sonhos"<sup>58</sup>. Neste romance, o espaço 'casa' assume a função de desencadeador do processo de interlocução. A partir deste espaço, as personagens evocam suas origens, passando em revista suas vidas. A casa de Louredo representava o espaço do sonho, das ilusões infantis. As recordações indicam o caminho para uma busca de identidade da personagem Eulalia, busca esta que ela declara ser importante para a reconstrução de sua vida/história, mas que ao mesmo tempo renega. Segundo Bachelard:

a casa é uma das maiores forças de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem. Nessa integração, o princípio de ligação é o devaneio. O passado, o presente e o futuro dão à casa dinamismos diferentes, dinamismos que não raro interferem, às vezes

---

<sup>57</sup> GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio. *El texto narrativo*. Madrid, Editorial Síntese, 1993, p.208.

<sup>58</sup> BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo, Martins Fontes, 1998, p.25.

se opondo, às vezes excitando-se mutuamente. Na vida do homem, a casa afasta as contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela, o homem seria um ser disperso.<sup>59</sup>

Por esta citação é possível entender as dificuldades de Eulalia em aceitar uma vida estável, ter uma casa, filhos, uma família. Quando rejeita ter um endereço fixo, está deixando para trás todas as possibilidades de assumir responsabilidades, e isto torna possível caracterizá-la como um indivíduo disperso, perdido.

O uso dos *flash-backs* transporta os narradores-protagonistas a outros espaços, outras casas e outros lugares: Grenoble, Paris, Barcelona, Madri, Índia, Indonésia. Eulalia e Germán estão sentados na sala da velha casa e, pelo olhar, ou ainda, pela ponta do fio deixado pelo outro, ao final de cada intervenção, rememoram suas vidas, dando à narrativa a estrutura de uma espiral, como se pode notar nas passagens de um solilóquio a outro: “¿(...) arrugando la frente lo mismo que estrujamos un trapo o un papel cuyo estrago no nos atañe?” (p.47). “– Quítate la mano de la frente, anda, no tienes arrugas tú, no te empeñes en tenerlas.” (p.48), ou ainda, “Ella hace siempre lo que menos se espera – dijo –; habrá sido todo por casualidad” (p.66). “– Sí, justo, por pura casualidad, te voy a decir por qué: porque me falló una cita.” (p.67).

Eulalia associa as lembranças de D. Matilde aos livros, e estes aos acontecimentos históricos desde o nascimento da velha senhora, para imediatamente passar à história pessoal de sua avó, que estava guardada dentro de um velho baú – um elemento do espaço doméstico e que nesta obra representa metaforicamente a família de Eulalia. Ao mencionar este objeto, ela se lembra que foi por ‘causa’ do baú – por renegar aquela herança – que fugiu para o Tangaraño, outro espaço importante na narrativa, lugar onde a narradora busca refúgio para mais uma vez escapar à responsabilidade de encarar seus problemas – receber a herança da avó, o baú, depositário das memórias de D. Matilde. Eulalia faz uma troca entre a casa, espaço fechado,

---

<sup>59</sup> Op.Cit., p.26.

para o monte, espaço aberto. A casa que anteriormente havia cumprido o papel de refúgio para a menina Eulalia transformou-se em prisão com o passar do tempo, por isso naquele momento ela escapa para o monte, identificado com a liberdade, e é nesse espaço que a narradora-protagonista começa a rememorar.

Notamos que o monte Tangaraño representa para a personagem um refúgio – lugar onde se escondia quando criança. Segundo Goethe,<sup>60</sup> para um observador comum, as montanhas são a própria estática, a materialização do imobilismo e da imutabilidade. É neste espaço que Eulalia busca tranqüilidade, pois se sentia perdida, queria fugir do baú e do que ele representava naquele momento. Mas, diferentemente do que ela espera, o Tangaraño a faz voltar no tempo, trazendo-lhe outras lembranças muito significativas: a morte da mãe, a Guerra Civil Espanhola e a importância que o ato da leitura representou em sua formação, em sua vida.

Através deste espaço, ela se perde no tempo: “no sé el tiempo que pasaría hasta que fui capaz de levantarme a ver si había soñado, a mí me parece que fue poco” (p.28). Por esta citação, percebemos o confronto entre o tempo cronológico e o psicológico. Eulalia se perde no monte; as recordações que aquele espaço deflagra a fazem perder a noção do tempo e do próprio espaço em que se encontra. A visão do homem a cavalo – “era un caballo negro, de tamaño muy grande, y encima iba un jinete con un sombrero raro y unas ropas oscuras, dormido o desmayado, no lo sé” (p.27) – prenuncia para Eulalia a morte de D. Matilde, trazendo-lhe, conseqüentemente, a lembrança de uma outra perda na família: a morte de dona Teresa, sua mãe. Com este mesmo cavalo, chega o anoitecer e, ao final da narrativa, ele trará também, com o amanhecer, a morte de D. Matilde e a volta à vida “real” dos narradores-protagonistas. Neste sentido, o reaparecimento do cavalo serve como imagem simbólica para uma iniciação das personagens, pois elas passam por uma transformação ontológica, de morte e renascimento.

---

<sup>60</sup> GOETHE, J. W. *Viagem à Italia 1786-1788*, in.: BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. Trad. Paulo Bezerra, 4. ed., São Paulo, Martins Fontes, 2003, p.230.

No monte, Eulalia cria um espaço ilusório, um espaço simbólico e irreal que a faz aceitar a morte, motivo pelo qual está ali. O medo e as horas sem dormir induzem-na a esta alucinação. A aparição do cavalo anula o tempo e o espaço. Quando o misterioso animal desaparece, Eulalia vive uma dualidade temporal e espacial, vive uma sobreposição de presente e passado que se mesclam e, ao olhar ao redor de si, recorda-se da infância, reconhecendo, dessa maneira, o ponto exato onde se encontrava – noção que perdera completamente minutos antes da alucinação.

No momento em que Eulalia conta ao sobrinho o encontro que teve com a morte no Tangaraño, pronuncia seu nome e volta, assim, ao presente, para narrar uma história que dividiu com sua mãe no monte:

Me acuerdo que en la guerra fui con ella a escondidas varias tardes a llevarles comida a unos rojos del pueblo que andaban escondidos por política, los maquis<sup>61</sup> los llamaban, y yo no entendía porque eran el Basilio y el Gaspar, amigos de la infancia de mi madre (p.26)

Quando a narradora pontua a incompreensão da palavra 'maquis', notamos que é a adulta que faz esta observação, pois a menina não possui elementos suficientes para entender a situação. Esta recordação é significativa para Eulalia no momento da enunciação, pois naquela época o encontro com Basilio e Gaspar não passou de uma aventura para a menina. Eulalia-menina não tem conhecimento da complexidade da guerra, do que significava efetivamente. Ela conta que o pai e o irmão passaram toda a guerra em Barcelona, enquanto ela, sua mãe, a avó e Juana ficaram em Louredo. A Guerra Civil Espanhola<sup>62</sup> dividiu a família de Eulalia e toda a Espanha. Essas

---

<sup>61</sup> Segundo o *Diccionario de la Real Academia Española*: “Persona que, huída a los montes, vive en rebeldía y oposición armada al sistema político establecido”.

<sup>62</sup> A Guerra Civil Espanhola teve início em julho de 1936 e terminou em abril de 1939. Durante este período, a Espanha se dividiu em duas partes: uma formada pelos nacionalistas (partidários do General Franco) e outra pelos republicanos (partidários da República, regime em vigor no começo da guerra). Os rebeldes deram início à guerra com a sublevação militar em Marrocos e acreditavam poder derrubar a República em questão de poucos dias, mas em vez disso, começaram uma guerra que duraria quase três anos.

lembranças da infância são recorrentes e se transformam em um tema privilegiado nos solilóquios de Eulalia e de Germán.

Durante o processo narrativo, a casa de Louredo passará a representar o espaço de rememoração e de revisão das vidas das personagens que, de uma maneira ou outra, tiveram relação com ela. É também importante pensar na relação que a personagem Eulalia estabelece entre o espaço das casas de sua vida, dos lugares onde morou e das viagens que fez por outras cidades e países para fugir destes ambientes fechados. Apesar da pluralidade, consideramos o espaço de *Retahílas* fundamentalmente íntimo e privado.

Nota-se que o mesmo espaço possui características diferentes para os que o ocupam. A casa não era tão significativa para Germán, mas, uma vez ali, percebe que aquele espaço se faz propício para seu amadurecimento. Inicialmente, era um ambiente escuro, desagradável, maléfico, representante da opressão, conforme suas palavras: "(...) te paraliza, oye, no sé lo que tiene, (...) te quedaría horas en la misma postura, es como um maleficio" (p.55). Também para Eulalia: "...La ruina, lo que se dice la ruina (...) Para llegar una casa a este estado que ves (...) cuantos crujidos en las tejas y que lenta invasión de humedad y de gris. Miles de grietas fraguándose por todas partes..." (p.18). Mas, com a volta de Eulalia, começa a se transformar. Tanto para ela, quanto para Germán, o encontro na casa já faz com que aquele espaço seja visto de uma outra perspectiva; as evocações do monte servem como fio condutor para as rememorações feitas pelos narradores-protagonistas no espaço fechado, na velha casa de Louredo. Depois da noite ali transcorrida, essa transformação será completa, pois durante a narrativa, a casa resgata a vida que outrora possuía: "mientras hablamos no está en ruinas. ¿verdad que no?, vive, nos acompaña, gracias a ti se convierte esta noche en tiempo rescatado de la muerte." (p.216). E nas palavras de Germán: "Y la casa qué va a estar en ruínas, mujer, mientras sigamos hablando tú y yo, vamos anda: lo que pasa es que arde, pero el fuego es triunfo y solemnidad, no es ruina, en ruinas estará mañana." (p.223). Ao longo da narrativa podemos notar que esta transformação se dá também na vida de Eulalia e do próprio Germán.

A sala onde se encontram os narradores-protagonistas é um espaço muito restrito, se comparado ao espaço que a matéria narrada abarca. Pois a imobilidade física de Eulalia e Germán não caracteriza, em nenhum momento, uma imobilidade descritiva; enquanto narram suas memórias, abrem um leque de outros espaços. A atividade mental dos dois nos leva de um espaço a outro e, conseqüentemente, de um tempo a outro.

Como se vê na narrativa de *Retahílas*, tempo e espaço se deslocam paralelamente, materializado na estrutura da obra o processo de rememoração. Este revela a densidade do espaço da casa como lugar povoado pelo passado familiar que ali se encontra, tanto em Juana, como vimos na análise desta personagem, como no baú de D. Matilde que é um depositário das recordações da vida da velha senhora e de toda sua família. Segundo Ecléa Bosi, em seus estudos sobre a velhice social:

O velho não se contenta, em geral, de aguardar passivamente que as lembranças o despertem, ele procura precisá-las, (...) compulsa seus velhos papéis, suas antigas cartas e, principalmente, conta aquilo de que se lembra quando não cuida de fixá-lo por escrito (...) (p.23)

D. Matilde não é mais considerada um membro ativo da sociedade e, na verdade, não lhe resta outra coisa senão tentar manter vivas suas lembranças. O contato com os objetos que estão dentro do baú propicia-lhe recordações de sua vida e da vida de seus familiares. A proximidade da morte a faz sentir o desejo de transferir suas lembranças a Eulalia.

Con las cartas y los retratos del baúl que trajimos ayer en la ambulancia pasa lo mismo, son su memoria, su referencia de vida; no hubo manera de dejarlo en Madrid, y no sabes qué viaje, a cada momento sobresaltada que dónde tenía el baúl, empeñada en que lo había perdido, queriéndolo tocar, y aquí al llegar igual.(...) peor es lo que ha pasado hoy desde media tarde, algo atroz, que no ha vuelto a preguntar por él; te digo de verdad que cuando se lo nombré por

última vez y no reaccionó, cuando se lo acercamos entre las dos y en vez de besarlo y acariciarlo dijo: 'quita', y lo apartó con la mano, pensé: 'aparta su propia memoria', fue la muerte, palabra, me dije eso: 'la muerte, ahora sí que está aquí, esto es llegar la muerte' (p.21)

É a partir do momento em que compreende que deixará o mundo dos vivos que D. Matilde recusa-se a tocar o baú e não quer mais vê-lo. Somente a aproximação da morte a faz perder o interesse pelo objeto. Lendo Walter Benjamin<sup>63</sup>, é possível entender essa rejeição:

(...) é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e sobretudo sua existência vivida – e é dessa substância que são feitas as histórias – assumem pela primeira vez uma forma transmissível. Assim como no interior do agonizante desfilam inúmeras imagens – visões de si mesmo, nas quais ele se havia encontrado sem se dar conta disso -, assim o inesquecível aflora de repente em seus gestos e olhares, conferindo a tudo o que lhe diz respeito aquela autoridade que mesmo um pobre-diabo possui ao morrer, para os vivos ao seu redor. Na origem da narrativa está essa autoridade. (p.207)

Com a aproximação da morte ela sente a necessidade de se desfazer do baú, transferindo-o para Eulalia, sua única herdeira possível, gesto que indica seu desejo de transferir a ela suas recordações. Neste momento, Eulalia entende que a avó não permanecerá por muito tempo com ela; compreende, ainda, ser a escolhida para receber o que a avó considera seu 'tesouro' e que para ela não possui nenhum significado. Eulalia não quer esperar a chegada da morte e muito menos herdar o peso destas memórias.

Para Ecléa Bosi, isto ocorre porque "o adulto ativo não se ocupa longamente com o passado, mas quando o faz é como se este lhe sobreviesse em forma de sonho." (p.23) Para a narradora-protagonista os objetos não

---

<sup>63</sup> BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas, Magia e Técnica, Arte e Política*. vol. 1. Trad. Sergio Paulo Rouanet, São Paulo, Editora Brasiliense, 1985.



fazem parte de sua memória e, por isso, não possuem nenhum sentido para ela, que tentou durante toda sua vida fugir dos laços familiares e da casa de Louredo. Ela resistira até rever a velha casa da mina em ruínas; mas, chegando ali, todo seu passado vem à tona e a reflexão permite que Eulalia decida ficar com o baú, prometendo levá-lo para Madri. Cabe ao leitor do romance reconhecer no baú, na casa de Louredo e na morte de D. Matilde a origem do romance, as sementes que brotam e crescem durante o processo de rememoração e assumem o perfil da ficção.

## ***5. El cuarto de atrás: sobreposição de vozes e a reconstrução da trajetória literária da escritora***

Carmen Martín Gaité começa a escrever *El cuarto de atrás* em novembro de 1975, mês da morte do ditador espanhol Francisco Franco Bahamonte, momento de transição na história da Espanha. Esse romance tem como fio condutor a ficção como forma de libertação. *El cuarto de atrás* é o resultado de uma reflexão da escritora sobre os anos da ditadura de Primo de Rivera, o governo republicano, os difíceis anos da Guerra Civil Espanhola e os quase quarenta anos da ditadura franquista, bem como uma revisão de sua produção literária, repensando como e por que ela se tornou escritora.

Pode-se dizer que esta obra é uma autobiografia ficcionalizada. Basta fazer um confronto entre dados fornecidos pela obra com dados exteriores ao texto, para encontrar muitas coincidências entre a biografia de Carmem Martín Gaité e a de C., narradora-protagonista do romance *El cuarto de atrás*. Segundo o crítico Philippe Lejeune:

Definiremos la autobiografía como un relato retrospectivo en prosa que alguien escribe ocupándose de su propia existencia, en el que se centra en su vida individual, y en particular en la historia de su personalidad.<sup>64</sup>

A obra traz vários exemplos que nos permitem pensar que se trata de uma autobiografia ficcionalizada; possui um narrador em primeira pessoa que se autodenomina "C.", o que nos remete ao nome Carmen e o livro traz ainda a informação de que o avô materno de C. se chamava Javier Gaité. C. se lembra de um episódio da infância quando um professor diz, ao chamar sua atenção: "Martín Gaité, repita lo último" (p.145). A narradora-protagonista – assim como a escritora – vive com a filha em Madri. Ao longo da narrativa, a narradora-protagonista não afirma chamar-se Carmen Martín Gaité, mas em nenhum

---

<sup>64</sup> LEJEUNE, Philippe. *El Pacto Autobiográfico y Otros Estudios*. Madrid, Megazul-Endymion, 1994, p.11.

momento desfaz a ambigüidade e cita livros escritos por ela, tais como *El balneario*, *Ritmo lento* e *Entre visillos*, obras conhecidas da escritora Carmen Martín Gaité. Todos estes elementos nos fazem pensar que a escritora salmantina está utilizando o pacto autobiográfico. C. é a adulta que fala do passado, faz um vaivém entre os tempos verbais, dando às vezes a impressão de mergulhar no passado distante. Durante a narrativa, a sensação é de que a matéria narrada pela personagem C. foi algo realmente vivido.

A dedicatória feita por Martín Gaité ao autor de *Alice no país das maravilhas* – “Para Lewis Carroll, que todavía nos consuela de tanta cordura y nos acoge en su mundo al revés” – nos dá uma idéia do que encontraremos na leitura de *El cuarto de atrás*. No romance, a escritora retrata seu ‘mundo al revés’, as angústias e os sonhos da personagem C., em três fases de sua vida: C. menina, C. adolescente e C. adulta. Podemos inferir que da mesma forma que na narrativa de Carroll tudo não passou de um sonho de Alice, a narrativa de C. também poderia ser um sonho.

No início de *El cuarto de atrás* o tempo da enunciação está marcado pelo ato da narradora-protagonista, ao tentar dormir, evocar sua infância, estabelecendo uma ponte entre passado e presente. Nesse diálogo entre tempos verbais, C. marca o presente enunciativo, pontuando assim o início da narrativa:

Es inútil, no me duermo. He dado la luz, tengo el reloj parado en las diez creo que a esa hora me acosté, con ánimo de tomar notas en la cama, la esfera del reloj tiene un claror enigmático, de luna muerta.  
(p.15)

A narrativa se encerra com a chegada da filha da narradora-protagonista:

–¿Qué hora es? – pregunto maquinalmente. – Las cinco – dice, echándole una mirada. – ¿Tan tarde? – Pero bueno, ya sabías que iba a tardar, tenía que esperar a que me trajera alguien. (p.203)

Em *El cuarto de atrás*, o tempo da narrativa é mais amplo que o tempo da narração. Enquanto a cena principal tem a duração de uma noite e se passa em um único espaço físico – a casa da escritora em Madri, com a presença de C. e seu visitante misterioso –, a matéria narrada, que se desenvolve na mente de C., abrange o período que vai desde os anos da infância de sua mãe até o presente do enunciado. Com lembrar, C. não quer somente rever seu passado, através das peças recompostas por sua memória, mas também recompor um período da vida da geração a que pertenceu. Podemos considerar, por isso, 'coletivo' o projeto da narradora-protagonista.

Os espaços também variam, passando da cidade onde nasceu a outras cidades espanholas, cidades portuguesas e até lugares imaginários, como 'Cúnigan' e a 'Isla de Bergai'. A casa de C. é o espaço desencadeador do processo de lembrança; é a partir dele que a narradora-protagonista evoca suas origens, fazendo com que a ação principal ocorra fundamentalmente na mente de C.

O livro *El cuarto de atrás* possui uma estrutura composta por sete capítulos, sendo que no primeiro, C. aparece sozinha; no segundo, ela tem a companhia do homem vestido de preto e, a partir desse momento, temos a alternância do monólogo interior<sup>65</sup> da personagem C. com os diálogos entre ela e seu visitante. Percebe-se que o processo de lembrança é desencadeado de maneira mais ordenada a partir da presença desta personagem, que passa a 'auxiliar' a narradora-protagonista nesta evocação do passado. C. deixa sua

---

<sup>65</sup> HUMPHREY, Robert. *La corriente de la conciencia en la novela moderna*. Trad. Julio Rodríguez-Puértolas e Carmen Criado de Rodríguez-Puértolas, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1969.

Humphrey define o monólogo interior como "(...) la técnica utilizada en el arte narrativo para representar el contenido mental y los procesos síquicos del personaje en forma parcial o totalmente inarticulada, tal y como los dichos procesos existen a los varios niveles del control consciente, antes de ser deliberadamente formulados por medio de la palabra. (...) Y debe tenerse en cuenta también que son parcial o totalmente inarticulados, pues representan el contenido de la conciencia en su estado incipiente, antes de que haya sido formulado oralmente. Esto es lo que diferencia radicalmente el monólogo interior del monólogo dramático y del soliloquio escénico." p. 36

visita sozinha na sala, enquanto vai até a cozinha – espaço onde transcorre o terceiro capítulo, quando o monólogo interior se torna a técnica predominante. No quarto capítulo, ela volta a ocupar o mesmo espaço de seu visitante, mas em seguida sai para atender o telefone em outro espaço da casa, abandonando-o e refugiando-se no quarto onde passa a estabelecer um diálogo com a personagem Carola, suposta amante do visitante. O diálogo do quinto capítulo, por sua vez, também aparece marcado pelos dois níveis narrativos: C. conversa com sua 'suposta' interlocutora, passando, vez ou outra, ao monólogo interior. No sexto, ela volta à sala, mas em nenhum momento se refere à conversa mantida com Carola; fará menção ao fato somente no plano do monólogo interior. Ao final desse capítulo, seu visitante desaparece, mas diferentemente de sua chegada, não aparece no texto nenhuma referência a esta partida. O sétimo capítulo é iniciado com a chegada da filha da narradora, que retorna à casa e assume o papel de interlocutora da mãe. No entanto, a narrativa mantém a estrutura da obra, pois a narradora continua alternando o diálogo e o monólogo interior. Nota-se que a mudança de espaço implica uma mudança de tempo, o que faz com que a estrutura da narrativa também se altere. A narradora alterna monólogo interior com diálogo, e ainda, monólogo durante o diálogo, quando C. conversa com o homem misterioso. Entendemos a predominância dessa estrutura na obra como procedimento para manter a ambigüidade.

O romance se pauta pela não linearidade, pois a narrativa é guiada pelas lembranças da personagem C., que se utiliza do recurso do deslocamento de tempos verbais, estabelecendo um contraponto entre presente narrativo, passado remoto – infância e adolescência da narradora-protagonista, um passado próximo – a morte de Franco e um futuro imediato marcado pela possibilidade da chegada do visitante, anunciada no primeiro capítulo, e algumas conjecturas sobre o que poderá acontecer durante o momento da enunciação.

Nota-se que entre a personagem C. adulta e C. menina está a vivência passada que, vista do presente, proporciona uma reflexão sobre as ações e os

acontecimentos da época, pois a adulta possui, no momento da enunciação, uma maturidade psicológica que lhe faltava na infância.

Esse repasse que a personagem C. faz de sua vida tem o propósito de tentar recompor sua própria história e a história da Espanha desde 1925, ano de seu nascimento, até o dia da morte do General Franco. C. rememora um período de 50 anos, exatamente a idade que tem quando escreve o livro. Neste romance é a morte do ditador espanhol que constitui o motivo desencadeador de memórias reflexivas, fazendo com que ela repense este período tanto do ponto de vista pessoal, quanto do ponto de vista de sua geração. A chegada do misterioso visitante vestido de preto auxilia na recomposição destas lembranças.

C. conta ao homem de preto que foi a imagem do enterro do general Franco que a fez repensar o período em que ele esteve no poder, pois, para ela, parecia agora que o general representava um “bloqueio do tempo”. A tentativa da compreensão do momento presente faz a a personagem se transportar ao passado. Novamente a morte aparece como ponto de partida para repensar um determinado período na vida das personagens de Carmen Martín Gaité.

A narradora-protagonista, assim como a autora, é também escritora. Ela conta a seu visitante misterioso como e quando começou a dedicar-se à arte da escrita, como começou a escrever pensando a vida mediada pela ficção:

– Hábleme de Bergai – dice.

– Bueno, es volver al tema de los refugios. Antes me pregunto usted a que edad empecé a refugiarme, ¿se acuerda?

– Sí, me acuerdo.

– Pues Bergai fue mi primer refugio. Pero lo inventé con mi amiga, así que tendría hablarle primero de esa amiga.

Me quedo callada, qué difícil es contar todo eso sin hablar del prodigio principal, de que ella después de muerta, sigue volando conmigo de la mano, es un poco espeluznante. Oiga soplar, a mis espaldas, el viento

furioso, la ropa tendida se debe de estar desgarrando, planeamos por encima de esta terraza, ella lleva un camisón de fantasma y se ríe, me da miedo mirar para atrás. Me pongo a hablar sin orden ni concierto.

– Ella me inició en la literatura de evasión, necesitaba evadirse más que yo, porque lo pasaba peor, era más desvalida, pero también más sobria y más valiente, afrontaba la escasez, por ejemplo la cuestión de carecer de los juguetes no la afectaba en absoluto, se reía de eso, porque tenía conflictos reales, ¿entiende?, no de pacotilla como los míos, dijo que las riquezas se las puede uno inventar como hizo Robinson, nos pusimos a escribir juntas una novela, Esmeralda despreciaba la riqueza y se escapaba de su casa en una noche de tormenta... (p.183)

A iniciação a esta arte se deu pela necessidade de refúgio da pequena C., e este espaço imaginário – la isla de Bergai – é utilizado pelas duas amigas como forma de evasão dos difíceis anos da Guerra Civil Espanhola.

O texto nos apresenta esta narradora-protagonista que não tem acesso ao que passa pela mente das demais personagens. C. narra a partir de um centro fixo e está limitada às suas percepções e pensamentos.

Neste romance, Martín Gaité também se utiliza da associação e, com as vozes do discurso, amplia o tempo. *El cuarto de atrás* se constrói a partir do deslocamento de situações narrativas, o que resultará em uma sobreposição de lembranças, dando ao leitor a idéia de ser transportado de um espaço a outro e, conseqüentemente, de um tempo a outro.

C. tem suas rememorações, às vezes, guiadas pelo olhar, ao passar de um espaço a outro da casa em que vive, em Madri. Por estas associações, C. tenta revisar este tempo pretérito tanto de sua vida como de outros de sua geração. O uso de recursos como *flash backs* – “revivo el antiguo placer en habitar pasadizos, recodos y desvanes, aquel gusto infantil por los escondites. ‘Aquí no me encuentran’” (p.19), a sobreposição de imagens – “Ha empezado el vaivén, ya no puedo saber si estoy acostada en esta cama o en aquella; creo más bien que paso de una a otra.” (p.12), o enfoque de determinados objetos ou móveis portadores da memória, ou frases e palavras ditas por ela mesma e

por seu interlocutor são procedimentos que a narradora utiliza para elaborar o vaivém entre o passado e o presente de sua vida, em dois níveis narrativos: o diálogo com seu interlocutor – “– A mi también me gustaban mucho cuando era pequeña. Me daban algo de miedo, pero era un miedo distinto” (...) – e o monólogo interior – “Estábamos todos los primos en la casa de verano de Galicia, nos alumbrábamos con el candil de carburo...” (p.36-7). A narrativa de *El cuarto de atrás* se ordena ao redor dos móveis e objetos que ocupam a casa de C. e os ambientes por onde, mentalmente, passa a narradora-protagonista. Por isso, a percepção deste espaço é de fundamental importância na análise da narrativa.

Passar de uma lembrança a outra permite tanto a construção da narrativa como a reconstrução da história de C. e uma parte da história da Espanha. Esta reconstrução é possível pela técnica do fluxo de consciência, técnica esta, segundo o crítico Robert Humphrey, controlada por três fatores: “la memoria, que constituye su base; los sentidos, que la guían; y la imaginación, que determina su elasticidad.”<sup>66</sup>

O fluxo de consciência da personagem C. é menos profundo, que o encontrado em algumas narrativas do século XX<sup>67</sup>. A sobreposição de passado e presente, às vezes, provoca na personagem uma sensação que ela mesma define como ‘perdida’, mas podemos pensar também em uma ausência que provoca o deslocamento espacial da personagem, que já não sabe mais onde se encontra – “Ha empezado el vaivén, ya no puedo saber si estoy acostada en esta cama o en aquella; creo, más bien, que paso de una a otra.” (p.12) Percebemos que a consciência da narradora flui como um rio, estabelecendo em sua mente valores próprios de tempo e espaço, diferentes daqueles instituídos pelo mundo exterior.

‘El cuarto de atrás’ na casa de Salamanca é um espaço físico muito importante no romance, seguido da casa da narradora em Madri, de onde ela

---

<sup>66</sup> Op. Cit., p.54.

<sup>67</sup> O monólogo interior encontrado no *Ulisses* de James Joyce e *Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf.



conta uma história e ao mesmo tempo escreve o livro homônimo<sup>68</sup>. Para Gaston Bachelard<sup>69</sup>, é graças à casa que guardamos um grande número de nossas lembranças – e se esta casa possui uma estrutura um pouco mais complexa, como 'El cuarto de atrás', por exemplo, estas lembranças podem ser ainda mais pontuadas. A partir do espaço da enunciação, ou presente fictício (a casa de Madri), C. rememora o espaço onde viveu sua infância; 'El cuarto de atrás', que representava para a menina um espaço lúdico, o espaço onde ela pode usufruir de toda a liberdade que lhe foi tirada pelo advento da guerra. A narradora-protagonista C. tem uma vida estável, vive na mesma casa há mais de vinte anos; desse ponto de vista, não pode ser considerada um ser disperso, no entanto, devemos considerar que C. é afetada por certa dispersão interior.

Além de evocar estes espaços, C. nos apresenta a casa onde viveu sua mãe, as viagens que fez com seu pai pela Espanha e sua primeira viagem ao exterior, quando foi a Portugal. A partir da evocação de cada um destes espaços físicos e geográficos, a narradora recompõe sua história e a de seu país. Os dissabores da guerra alcançaram o 'cuarto de atrás', segundo a própria narradora, e conseguiram mudar também a maneira de sonhar e imaginar das duas meninas.

A narradora estabelece um importante contraponto entre o espaço fechado – o quarto onde as meninas brincavam – e o espaço aberto – a ilha. A guerra que, segundo C., "había equivocado todo" (p.113), transformou o antigo espaço de brincadeiras, o espaço dos sonhos, em uma despensa e assim surgiu a necessidade de buscar outro esconderijo – por isso a invenção da "Isla de Bergai", um espaço idealizado onde elas conseguiam refúgio para aqueles difíceis anos da Guerra Civil Espanhola:

– ¿Bergai? Nunca he oído ese nombre.

– No me extraña, no viene en los mapas.

---

<sup>68</sup> Este recurso é conhecido na crítica literária como 'metalinguagem', uma linguagem crítica que discorre sobre seu próprio conteúdo, o livro que fala do livro que está sendo escrito, segundo Roman Jakobson.

<sup>69</sup> Op. Cit., p. 27.

A Bergai se llegaba por el aire. Bastaba con mirar a la ventana, invocar el lugar con los ojos cerrados y se producía la levitación. "Siempre que notes que no te quieren mucho – me dijo mi amiga –, o que no entiendes algo, te vienes a Bergai. Yo te estaré esperando allí." Era un nombre secreto, nunca se lo había dicho a nadie, pero ella ya se ha muerto. (...) (p.180)

É importante pensar que o espaço que antes representava a liberdade se transformou em sinônimo de proibição. A menina vivenciou dentro da própria casa o que estava acontecendo com seu país<sup>70</sup>. Percebemos nesse ponto uma oposição semântica no espaço – quarto: liberdade *versus* proibição, oposição que se estende por toda a Espanha. O quarto de jogos das meninas, a casa, a cidade e o país sofrem uma transformação com a chegada da Guerra Civil.

Percebemos em *El cuarto de atrás* e em outras narrativas da escritora que a evocação por meio do diálogo transforma as personagens, permitindo-lhes uma revisão de suas vidas. A personagem rememora um tempo passado, mas não pode recuperá-lo, pois o passado, segundo Mendilow<sup>71</sup>, modificou-se pela experiência intermediária entre o evento e o tempo da reminiscência. Salvatore D'Onofrio reitera quando diz:

"O passado, no momento de ser lembrado, perde sua pureza, porque ao passar pelo filtro da mente que o recorda, é misturado com as experiências de vida, posteriores ao fato acontecido. Em verdade, a consciência reflexiva sobre episódios de vida não se dá durante o decorrer dos fatos, mas mais tarde, quando se pára para pensar.<sup>72</sup> (p. 186)

---

<sup>70</sup> Havia a necessidade de armazenar mantimentos – os que podiam –, pois a guerra causou sérios danos à economia do país, que levou mais de uma década para recomeçar a caminhar. Faltava energia elétrica e os talões de racionamento de alimentos foram suprimidos somente em 1953. Durante estes anos, o 'estraperlo' – nome dado ao mercado negro que comercializava desde alimentos até materiais de primeira necessidade para as indústrias – funcionava com grande eficácia, passando a cumprir papel fundamental na vida das pessoas que podiam utilizá-lo. É importante lembrar que para uma boa parte dos espanhóis, 150g de pão tinham que bastar. Por isso, o quarto de jogos foi transformado em despensa.

<sup>71</sup> MENDILOW, A.A. *O tempo e o romance*. Trad. Flávio Aguiar, Porto Alegre, Globo, 1972.

<sup>72</sup> D'ONOFRIO, Salvatore. *Teoria do texto – Prolegômenos e teoria da narrativa*. 2ª. ed., São Paulo, Ática, 2004.

Em *El cuarto de atrás*, a personagem C. demonstra desde o início da narrativa a necessidade de interlocução. A insônia, as dores de cabeça<sup>73</sup>, a aparição da carta apócrifa, o interlocutor sem identidade, o *alter ego*; o desconhecido, os objetos dentro da cesta de costura da avó Rosario – funcionando como depositários de memória e a própria cesta simbolizando o tecer das histórias individual e coletiva – levam-na de ‘volta’ ao passado e ao diálogo com sua infância.

Em quase toda a obra de Martín Gaité está presente esta busca incansável de um interlocutor ideal; em outros escritos aparece o desejo de encontrá-lo. No entanto, entendemos *El cuarto de atrás* como o romance que propõe com maior profundidade este tema, pois nele a autora traz o interlocutor ideal e a ambigüidade de sua existência.

Me contesta que las doce y media, que ésa era la hora que le había marcado para la entrevista, ***no sé de qué entrevista se trata, pero no me atrevo a confesárselo***; tiene una voz dominante, no se disculpa por haberme despertado, aunque lo ha tenido que notar, al parecer yo le había asegurado que estoy despierta siempre hasta muy tarde, dice que, si lo prefiero, se va y vuelve otro día.

– ***No, no se vaya. Estoy completamente despierta – Le aseguro con una convicción incomprensible, como si en mantener esa mentira me fuera la honra.*** (p.27)<sup>74</sup>

Pensando o tema do processo de elaboração das personagens, conforme a visão da crítica Bobes Naves<sup>75</sup>, podemos chegar a conhecer as personagens do romance através do que C. diz sobre elas. A narradora protagonista de *El cuarto de atrás* lança mão da memória para fazer uma seleção do que será

---

<sup>73</sup> Segundo *Diccionario de la Real Academia Española* a palavra ‘enxaqueca’, significa ‘jaqueca’, palavra de origem mulçumana, que pode ser empregada como ‘divisão’, ‘cabeça dividida em dois’.

<sup>74</sup> O grifo é nosso, para marcar a insistência da narradora em fazer com que o visitante entre, demonstrando, assim, sua necessidade de interlocução.

<sup>75</sup> Op. Cit., p. 58.

narrado, usando sua percepção e interpretação como filtro. A narrativa não nos permite saber o que se passa na mente das outras personagens. A visão do leitor está orientada pela visão de C. Retomamos, dessa forma, a questão do foco narrativo unilateral empregado pela autora, procedimento que lhe permite manter as incertezas com que o texto joga: existência real ou irreal de algumas personagens.

Notamos em *El cuarto de atrás* a presença da personagem problematizadora que, segundo Lukács, é a personagens que sofre transformações no tocante à compreensão de si mesmas e ao mundo em que vive. C. nos apresenta características mais marcantes de uma personagem problematizadora durante a narrativa e, ao final, deixa mostras desta mudança: o livro escrito em cima do criado-mudo. Durante toda a narrativa percebe-se que a narradora-protagonista é muito consciente de seu papel na sociedade. Ela entende que tem algo a dizer/narrar quando vê o enterro do general na televisão, no início da narrativa, e no final da mesma encontra o livro escrito como testemunho ou representante deste 'algo a dizer', de seu crescimento, de sua mudança.

O legado da narrativa desse livro que C. deixa ao final é exatamente o aparecimento do visitante, a solidão e angústia de C. na tentativa de dormir e a espera pela filha, circunstâncias que levam à distorção do ponto de vista projetado no espaço circundante. Cria-se a relação de ambigüidade pela interpenetração entre o real e o fictício, entre o espaço interior ou espaço psicológico e o exterior ou histórico. Através do contato com o cenário político exterior transmitido pela mídia a narradora tem acesso ao espaço psicológico – seu universo interior, que, no final, dá origem ao livro. A grande questão é: o que é a ficção? Para que serve? Qual é o seu papel? Seria ela o contato com o outro para se chegar ao próprio 'eu', à outra história bloqueada? Expressaria ela a necessidade de interlocutor para reconstituir e reconstruir a história individual inserida na História e para tomar consciência da relação inextrincável entre ambos processos?

Temos nesta narrativa a presença de quatro tempos e cinco momentos na vida de C.: o presente narrativo, momento da enunciação – artifício pertinente na narrativa, pois o livro é concluído ao término da cena; o passado remoto da infância, com as lembranças da guerra; o passado também remoto da adolescência e o primeiro ano da faculdade, quando vai ao balneário com o pai; a mudança para aquela casa, e um passado mais próximo, poucos meses antes do momento enunciativo, a morte do general Franco. Vamos acompanhar esse percurso do tempo pelo espaço na seqüência dos capítulos da obra, pois ambos os aspetos – tempo e espaço – são indissociáveis.

¿Puede pensarse separado (el espacio), independiente del tiempo? Hace medio siglo Samuel Alexander estudió el espacio y el tiempo en la física, en la matemática y en la metafísica, y se declaró por una terminante interdependencia: 'no hay espacio sin tiempo, ni tiempo sin espacio (...); el espacio es por naturaleza temporal y el tiempo espacial'<sup>76</sup>

### 5.1. *El hombre descalzo*: dicotomia entre sonho versus 'realidade'

A narrativa tem início com reticências, seguida da conjunção coordenada 'y,' que serve para unir termos, estabelecer entre eles relação de soma, de continuidade, de retomada. Para nós, este início pode demonstrar também a presença de um discurso *in media res*. Através deste monólogo interior, a narradora-protagonista situa-nos no espaço e no tempo, fazendo-nos compreender que está em seu quarto – espaço que representa a intimidade e a privacidade – da casa em Madri, tentando dormir. Temos um tempo imediato e outro tempo rememorado: a memória da narradora-protagonista a todo instante presentifica o passado e antecipa o futuro deste passado, que será sempre passado em relação ao presente enunciativo:

---

<sup>76</sup> ALEXANDER, S. *Time and Deity* (1920). Dover Publications, Nova York, 1966, vol. I, p.44, in.: GULLÓN, Ricardo. *Espacio y Novela*. Barcelona, Antoni Bosch editor, 1980, p.3.

me gustaba sentir el fresco de la noche colándose por mi camisa: 'Algún día tendré penas que llorar, historia que recordar, bulevares anchos que recorrer, podré salir y perderme en la noche', la lava de mis insomnios estaba plagada de futuro. (p.15)

Se o futuro emerge como uma erupção vulcânica durante os momentos de insônia na fase infantil, de ausência da memória, no momento da enunciação é o passado que aflora, fundindo os dois tempos, passado e futuro.

A primeira evocação do passado realizada por C. se dá quando ela compara o início do sono com a entrada no circo – espaço representante do lúdico, da fantasia, do faz-de-conta, da imaginação, dos sonhos, quando menina – empreendendo, dessa maneira, uma viagem no tempo, indo do momento da enunciação à sua fase infantil. A livre associação de idéias a faz mover-se de um tempo a outro e, simultaneamente, de um espaço a outro, voltando, assim, da época da infância ao momento enunciativo, para imediatamente evocar outro espaço: uma praia qualquer, um espaço indefinido.

(...) las palabras bailan y se me alejan, es como empeñarse a leer sin gafas la letra menuda.

Entonces, ¿qué hago?... Pues nada, si he perdido las gafas, me pondré a hacer dibujos sencillos, eso descansa los ojos; me voy a figurar que estoy trazando rayas con un palito sobre la arena de la playa, (...) tampoco sé qué playa es, podría ser Zumaya o La Lanzada, es por la tarde y no hay nadie, el sol descende rojo y achatado, entre bruma, a bañarse en el mar. (p.11)

A evocação da praia leva-a a seu quarto, em Salamanca, e com suas próprias palavras afirma não saber onde está. Esse movimento de ir e vir compromete a linearidade da narrativa.

É importante pontuar as marcas da literatura fantástica que aparecem logo no primeiro capítulo do romance. Quando C. encontra o livro *Introducción a la literatura fantástica*<sup>77</sup>, recorda-se da promessa que fizera a si mesma de escrever um livro de literatura fantástica. Ao resumir o argumento da obra, nos dá a pauta do romance que está narrando. *El cuarto de atrás* trata de “desdobramentos de personalidade, da ruptura de limites entre tempo e espaço, da ambigüidade e da incerteza” (p. 19). Segundo Todorov, na literatura fantástica “o herói sente contínua e distintamente a contradição entre os dois mundos, real e fantástico; ele próprio fica espantado diante das coisas extraordinárias que o cercam”<sup>78</sup>. A hesitação é a marca dessa narrativa de Martín Gaité. Todorov acrescenta ainda uma citação de Vladimir Soloviov:

No verdadeiro fantástico fica sempre preservada a possibilidade exterior e formal de uma explicação simples dos fenômenos; ao mesmo tempo esta explicação é completamente privada de probabilidade interna.<sup>79</sup>

Nota-se que a evocação do passado neste primeiro capítulo ocorre pela visualização de determinados objetos, que a própria narradora chama de ‘retentores de memória’ que ocupam o espaço físico onde C. se encontra. A livre associação de idéias faz com que ela passe de uma imagem a outra, contribuindo assim, para esse ir e vir de tempos verbais, de espaços físicos e de espaços imaginários. É a partir de um espaço físico reservado à intimidade e à privacidade que a narradora-protagonista evoca a menina que tenta adormecer, admirando o quarto desenhado por Emilio Freixas, que sonha em ser adulta. A sobreposição de imagens é a marca desta parte da narrativa que é encerrada com:

---

<sup>77</sup> TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Correa Castello, São Paulo, Perspectiva, 1975.

<sup>78</sup> Op. Cit., p.31.

<sup>79</sup> Op. Cit., p.31.

La niña deja caer la revista al suelo y apaga la luz de la lámpara amarilla, le está entrando sueño y a mí también; me tumbo sobre la carta, las estrellas se precipitan y aún tengo tiempo de decir 'quiero verte, quiero verte', con los ojos cerrados; no sé a quien se lo digo. (p.25)

Neste mesmo espaço físico, C. demonstra possibilidades de mudança na narrativa, pré-anunciando a possível chegada de interlocutor: 'el hombre descalzo' se transforma em 'el hombre del sombrero negro'.

### 5.2. *El sombrero negro*: enfim o interlocutor

A chegada do homem vestido de preto no segundo capítulo dará outro rumo à narrativa, pela presença de dois níveis narrativos. Esses dois planos contribuem para o efeito de ambigüidade da obra. Por exemplo, a pergunta dirigida ao visitante – “– Perdona ¿qué hora es? – le pregunto. Me contesta que las doce y media, (...)” – contém um indicador temporal que traz marcas de ambigüidade, pois, inicialmente, não é possível saber se a narradora se refere a 'doce y media' do dia ou da noite. A presença do tempo psicológico, elemento constitutivo de um dos planos narrativos está no encontro da narradora-protagonista com a barata na cozinha:

Al llegar a la puerta que sale al pasillo, cubierta a medias con una cortina roja, me detengo unos instantes, antes de dar la luz, con el presentimiento de que va a aparecer una cucaracha.(...) No sé el tiempo que nos mantenemos paralizadas una frente a otra, como intentando decifrar nuestras respectivas intenciones; yo, al cabo, descarto las del ataque y opto por las de la huida: echo a correr, saltando por encima de su cuerpo, que es casi del tamaño de un ratón... (p.28)



A expectativa pela possível 'aparición' da barata nos remete novamente à literatura fantástica, demonstrando ainda, possíveis influências de Kafka nesta obra de Carmen Matín Gaité.

Elementos da 'novela rosa' também são marcantes nesta obra de Martín Gaité. A própria narradora pontua a influência deste tipo de literatura em sua formação; segundo C., estas leituras foram responsáveis por sua primeira tentativa de escrita. Mas a escritora ironiza este tipo de literatura em seus romances: "me detengo en seco y su cuerpo tropieza contra mis espaldas, me sujeta, no creí que viniera tan cerca." (p.29)

Nesse capítulo aparece a primeira informação de que "o livro" está sendo escrito ao mesmo tempo em que a cena com o visitante misterioso está se desenrolando. "Por la parte superior de la máquina asoma un folio empezado, leo de refilón: '...al hombre descalzo ya no se le ve.' ¿Cuándo he escrito eso?" (p.31). O livro dentro do livro, a história inacabada dentro da história, o duplo dentro do eu, dicotomias que representam o fazer literário.

A narradora está na sala – espaço de socialização – com o visitante misterioso e, uma frase pronunciada por ele faz com que C. passe do diálogo ao monólogo interior, voltando assim aos anos de sua infância. A volta ao presente é provocada pela intervenção de seu interlocutor.

– A mí me encantan las tormentas – dice.

– A mí también me gustaban mucho cuando era pequeña. Me daba algo de miedo, pero era un miedo distinto.

Apoyo la cabeza en el respaldo del sofá. A mí me ha venido al recuerdo la oración que recitábamos cada vez que aparecía en el horizonte un relámpago:

*Santa Bárbara bendita*

*que en el cielo estás escrita*

*con papel y agua bendita.*

Estábamos todos los primos en la casa de verano de Galicia, nos alumbrábamos con un candil de carburo, la tormenta se agarraba a los

picos de las montañas, a mí me gustaba salir sola a mojarme a las escaleras de atrás (...)<sup>80</sup>

A tormenta descrita por C. é outro elemento que possui uma carga semântica importante na literatura universal, contribuindo assim para o clima misterioso e, ao mesmo tempo, “romântico” da narrativa. Pode também ser considerada como influência das ‘novelas rosas’ lidas na infância. Essa tormenta do presente da enunciação traz as tormentas vividas pela narradora durante sua infância, pontuando a intercalação dos dois níveis narrativos empregados por C.

Em suas lembranças, C. traz as marcas das oposições do pós-guerra – os primeiros anos da ditadura Franquista –, os ensinamentos da ‘Sección Femenina’<sup>81</sup>.

C. sente-se dividida entre manter-se alerta ou deixar-se levar pela irracionalidade; a narradora vive um momento de indecisão: hesita entre romper o mistério da narrativa aproximando-se de seu visitante, descobrindo, assim, sua verdadeira identidade e cometendo o “mesmo erro” de *El balneario*, ou se deixar levar pela magia do mundo dos sonhos mantendo a ambigüidade. Essas evocações trazem os modos de comportamento das moças de sua época, e a obrigação de cumprir o ‘Servicio Social’:

un ejército de razones encargadas de salvaguardar la normalidad y oponerse al riesgo; surgen como una flora de anticuerpos que cercan a la tentación, se entabla una lucha intensa y breve que conozco de antiguo.(...)

Me habían dado una beca de estudios. Pero hubo que arreglar muchas cosas, la primera mi situación anómala con el Servicio Social, una chica no podía salir al extranjero sin tener cumplido el Servicio Social o, por lo menos, haber dejado suponer, a lo largo de los cursillos iniciados

---

<sup>80</sup> Op. Cit., p. 36-37.

<sup>81</sup> Instituição que constituía a ala feminina da Falange com roupa doméstica, dirigida por Pilar Primo de Rivera, filha do ex-ditador Primo de Rivera.

que tenía madera de futura madre y esposa, digna descendiente de Isabel la Católica. (p.39,42)

Estas lembranças a levam ao ano da viagem a Portugal e seu interlocutor é quem, novamente, a traz de volta ao momento da enunciação.

A menção a 1953, ano em que foi viver naquela casa, leva-a recordar o momento em que começou a escrever *El balneario*. A partir disto, a narradora-protagonista inicia um jogo com seu interlocutor; ele pergunta sobre a 'novela *El balneario*' e ela, em seu monólogo interior, resgata uma visita a outro balneário durante a adolescência. A metalinguagem se faz outra vez presente, temos o livro que fala de outro livro escrito por C. Essas evocações trazem um fato da história mundial, o atentado contra Hitler<sup>82</sup> e fatos da recente Guerra Civil Espanhola:

viajábamos al encuentro del infinito y las luces giraban, había desaparecido la mediocridad de la postguerra, aquel continuo hacer cuentas y pensar en un futuro incierto, el tiempo no existía ni yo estaba allí con mi padre previsor, honesto y razonable; cabía lo inesperado. (p.52)

---

<sup>82</sup> A partir da invasão aliada, ficou claro para setores do alto comando militar alemão que a guerra estava perdida. Os aliados, no entanto, haviam acertado no tratado de Teerã, em 1943, que só aceitariam a rendição incondicional da Alemanha nazista, e que nenhum deles faria uma paz em separado com ela. Os militares alemães envolvidos no complô, no entanto, pensaram que se eles eliminassem Hitler e neutralizassem as Waffen SS, as divisões nazistas, haveria possibilidade de fazer uma paz em separado com os anglo-americanos e, desta forma, evitar que a Alemanha fosse invadida pelos russos e "bolchevizada" por eles. No dia 20 de julho de 1944, 44 dias depois do Dia-D, o coronel von Stauffenberg, um mutilado de guerra que servia no estado-maior de Hitler, colocou uma bomba no abrigo onde o *Führer* encontrava-se com seus comandados, na chamada "Toca do Lobo", em Rastenburg, na Prússia Oriental. Alguns oficiais morreram, mas Hitler sobreviveu ao atentado. Tomado por um assombro místico, ele considerou o episódio um sinal, uma prova de que a divina providência o havia salvo para continuar até a vitória final. Os conspiradores foram presos e julgados por um Tribunal do Povo e executados de maneira ignóbil. A guerra ainda seria prolongada por mais onze meses inutilmente. O coronel von Stauffenberg evitou as humilhações suicidando-se.

Ver <http://educaterra.terra.com.br/voltaire/mundo/diad2.htm>.

Podemos pensar no visitante como um crítico que demonstra interesse na produção literária da escritora, quer saber se ela está escrevendo algum livro, leva-a a repensar sua escritura e ao mesmo tempo tenta direcioná-la. Podemos considerá-lo um *alter ego* literário de C., talvez um desdobramento de seu “eu”, que a acusa de tomar a literatura como refúgio.

Uma característica do monólogo interior é sua desordem, talvez por isso a narradora-protagonista demonstre não ter segurança do que foi dito a seu interlocutor. Suas lembranças são involuntárias e mantidas pela livre associação de idéias. A primeira menção a Isla de Bergai é feita no nível narrativo do monólogo interior. Neste monólogo, ao falar da amiga do Instituto, C. fala de uma produção escrita por elas, na qual também aparecia “un desconocido vestido de negro”. Notamos que a escritora adulta se utiliza de elementos da produção a quatro mãos da infância para compor este romance que se auto-escreve.

As evocações históricas são recorrentes nos monólogos de C.; a palavra ‘bombardeos’ pronunciada por ela a faz passar do diálogo ao monólogo interior, misturando seus estudos históricos: ‘La Guerra de la Sucesión’<sup>83</sup>, em 1706, e as recordações de sua infância, da Guerra Civil Espanhola.

C. passou os anos da guerra na cidade de Salamanca – cidade onde estava Franco com sua família – e lá a personagem vivenciou de perto os conflitos da Guerra Civil Espanhola. As idas ao refúgio, seu tio (que era membro do partido socialista e morreu fuzilado pelos nacionalistas), a perda do espaço de jogos e de sonhos, o medo e o frio são as marcas deixadas pela guerra na narradora-protagonista: “no habléis de eso”, “tened cuidado con aquello”, “no

---

<sup>83</sup> A primeira grande guerra do século XVIII, durou de 1702 a 1713. A sucessão espanhola após a morte, sem deixar descendentes, de Carlos II “o enfeitizado” era disputada por Felipe de Anjou, neto de Luis IV de França, a quem Carlos II deixara as suas posses e o Arquiduque Carlos de Austria, que logo seria o imperador do Sacro Imperio Romano Germânico com título de Carlos VI. A guerra em realidade tinha uma raiz mais profunda: a da repartir o poder na Europa. Se Felipe V de Bourbon conservava o trono, em sintonia com a França, a aliança entre Espanha e França teria uma grande hegemonia na Europa. Por um lado lutaram Inglaterra, Austria e a maioria dos estados alemães, por outro França, Espanha, Savoia, Baviera e Portugal.

Ver [http://gl.wikipedia.org/wiki/Guerra\\_de\\_sucesion\\_española](http://gl.wikipedia.org/wiki/Guerra_de_sucesion_española) (traduzido do galego para o português)

salgáis ahora”, “súbete más la bufanda”, “no contéis que han matado al tío Joaquin”.

A narradora-protagonista faz uma análise do passado, estabelecendo através de suas recordações uma relação com seus outros “eus”, utilizando-se de analepses e prolepses, figuras que retardam ou adiantam o andamento da matéria narrada. É a partir do momento da enunciação que ela compara a ida ao refúgio a um jogo qualquer da infância. Entendemos que C. menina tinha consciência da guerra, mas não podemos saber que consciência é esta, pois temos no momento da enunciação a personagem adulta que fala de suas sensações na época da infância, diferentes daquelas apresentadas pela adolescente que queria esquecer palavras como “fuzilamento”, “vítima”, “tirano”, “militares”, “pátria” e “história”.

### 5.3. *Ven pronto a Cúnigan*: uma interpenetração espaço-temporal

O terceiro capítulo do romance está estruturado em forma de monólogo interior e o entendemos como o momento de maior evasão da narradora-protagonista, que deixa o visitante na sala e utiliza o presente fictício para descrever sua entrada na cozinha – espaço definido por ela como “una habitación acogedora” – passando a um futuro imediato ao fazer uma promessa a si mesma: “mañana mismo me pongo a revisar papeles y hacer una limpia de carpetas.” (p.73) Em seguida, muda de tempo verbal, passando ao *'pretérito indefinido* – no momento em que relata a idéia da produção do livro sobre “los usos amorosos de postguerra” – e logo volta ao presente da enunciação para deixar-se levar, outra vez, por seu olhar, que vai de um objeto a outro. O espelho, que aparece também no primeiro capítulo refletindo a narradora-protagonista, é o primeiro objeto que a faz evocar seu passado:

(...) alzo los ojos y me veo reflejada con un gesto esperanzado y animoso en el espejo de marco antiguo que hay a la derecha, encima del sofá marrón. La sonrisa se tiñe de una leve burla al darse cuenta de

que llevo una bayeta en la mano; a decir verdad, la que me está mirando es una niña de ocho años y luego una chica de dieciocho. (p. 74)

Nesse capítulo está marcado o momento de maior introspecção da narradora-protagonista, pois é o espaço da cozinha que lhe permite uma volta mais profunda em seu passado; é onde narra com minúcia a questão do “cuarto de atrás”. Também é através do espelho, que na literatura universal representa o conteúdo do coração e da consciência, que C. imerge em seu passado mais remoto. Ela utiliza o *pretérito perfecto compuesto*, marcando sua volta ao passado – “he terminado”, “ha aparecido”, “ha cansado”. Mas é efetivamente com o *pretérito indefinido* que estas evocações se concretizam: “(...) fue en esa casa de Madrid, cuando veníamos en vacaciones de Semana Santa o Navidad, donde se fraguó mi desobediencia a las leyes del hogar”(p.75). Retomando outra vez o *pretérito perfecto compuesto*, para imediatamente alcançar um passado mais próximo do momento da enunciação – “Hace poco he pasado con un amigo” –, logo mais à frente utiliza outro marcador temporal (“otra tarde”) para referir-se a este mesmo passado. A imagem refletida no espelho a faz voltar no tempo. Acompanhada desta mudança temporal temos a mudança espacial quando C. ‘deixa’ o espaço físico que habita para ocupar um outro espaço de sua infância, a casa da avó na “calle Mayor de Madrid”. O tempo psicológico é representado pelas longas tardes de espera de C. menina, que sonhava com a chegada de uma visita inesperada e que acaba por buscar refúgio na literatura:

Escribí varios ejercicios de redacción sobre ese tema de la visita inesperada, y algunos no me quedaron mal del todo; desde entonces he venido asociando la literatura con las brechas en la costumbre. (...) y el tiempo empezaba a rebotar ansioso y prisionero contra las paredes, no hacía ruido pero yo lo sentía latir desde la gran mesa de tapete felpudo(...) (p.76-7)

Nota-se por esta e outras marcas da narrativa que a escritora justifica, na voz da narradora-protagonista, a estrutura do texto.

Através deste espaço físico e dos objetos e móveis que o ocupam, a narradora-protagonista mostra um panorama de sua vida e da vida de seus familiares na província; são as lembranças individuais reconstruindo um panorama do coletivo. As lições da 'Sección Femenina' somadas à postura autoritária da avó criam na personagem a rebeldia contra a ordem e a obsessão pela limpeza, ressaltando a oposição semântica 'ordem *versus* desordem'.

A narradora amplia o espaço físico da cozinha de maneira metafórica habitando pela evocação, ora o espaço da enunciação, ora outros espaços físicos importantes na adolescência e na infância. C. evoca espaços imaginários como 'Cúnigan' – inventado pela própria narradora que declara não saber se existiu ou não –, símbolo da liberdade para uma menina que vivia imersa em um universo de proibições e de visitas familiares previamente marcadas.

A narradora volta ao momento da enunciação e se dirige à sua interlocutora do espelho, que representa outra forma de ampliação do espaço. É através dele que C. pontua o tempo vivido naquela mesma casa: "son veinticuatro años, hija, los que llevo en esta cocina" (p.89). O aparador – 'antepasado de madera de castaño' – também refletido neste espelho a faz evocar a origem deste móvel, que também esteve 'en El cuarto de atrás', e os vários espaços ocupados por ele o transformou em testemunha dos acontecimentos da vida de C. e de seus antepassados:

Ése viene de la rama materna, por ahí afluye Galicia. Estuvo muchos años en Salamanca en El cuarto de atrás, donde aprendí a jugar y a leer, bajo la presidencia de ese antepasado de madera de castaño tan estable y también tan viajero. Antes había sido de don Javier Gaité... (p.90)

O aparador traz a evocação de sua mãe que, por sua vez, lembra que em sua infância também havia possuído um 'cuarto de atrás', o que nos faz

pensar que esse espaço representa uma tradição familiar, lugar da mulher-criança oprimida de uma maneira ou de outra na sociedade, em busca de refúgio através da imaginação:

Al comedor aquel también ellos los llamaban 'El cuarto de atrás', así que las dos hemos tenido nuestro cuarto de atrás, me lo imagino como un desván del cerebro, una especie de recinto secreto lleno de trastos borrosos... (p.91)

Nota-se que a troca de tempos verbais é também a base deste romance. Temos neste trecho e em tantos outros da narrativa de C. a lembrança que traz outra lembrança, caracterizando assim a ação descontínua da memória, a livre associação de idéias, a memória involuntária que novamente se apresenta. São as recordações guardadas no inconsciente que vêm à tona, porque uma imagem no presente as reclamou. A lembrança da mãe faz com que a narradora volte à 'Sección Femenina' e suas admoestações, mas a visão do aparador a transporta outra vez ao presente enunciativo:

¡Cuántas habitaciones desembocan en ésta, cuántos locales! Querría hablarle al hombre de negro del vehículo narrativo que suponen los muebles, regalarle todas las imágenes que, en este rato, se me han aparecido entre el aparador y el espejo. (p.97)

Esta citação marca a interpenetração dos espaços e dos tempos verbais na narrativa de *El cuarto de atrás*.



#### 5.4. *El escondite inglés*: a guerra invade o universo infantil

A mudança de espaço – a volta da narradora-protagonista ao ambiente ocupado pelo homem de preto – caracteriza também outra mudança de tempo na narrativa, pois C. abandona as evocações da cozinha para voltar ao presente da enunciação. Descreve sua entrada na sala, informando aos leitores que o homem mudou de lugar, descrevendo, assim, a posição que ele ocupa. Uma pergunta direta de seu interlocutor os faz reiniciar o diálogo que vem acompanhado pelas descrições que C. faz de seus comportamentos e atitudes. Informando aos leitores que o homem mudou de lugar, descrevendo assim, a

A narradora-protagonista volta ao tema do mistério do livro que se auto-escreve, objetos que antes estavam no quarto de C. e agora reaparecem na sala com o visitante; a literatura fantástica de alguma forma se faz presente novamente: “Inicia el folio, copiada entre comillas, y no hay escrito nada más, excepto un número en el ángulo superior derecho, el 79. Pero bueno, estos setenta y nueve folios, ¿de dónde salen?” (p.101)

A narradora C. está aprendendo as lições que Todorov dá em seu livro; ao mesmo tempo, não quer desiludir seu interlocutor que a orienta:

el error está en que nos empeñamos en aplicar la ley de la gravitación universal, o la ley del reloj, o cualquier otra ley de las que acatamos habitualmente sin discusión; se nos hace duro admitir que tengan su propia ley. (p.103)

As mudanças de níveis narrativos às vezes estão ligadas às mudanças de tempo e espaço. Ao ver a caixinha dourada que o visitante tira do bolso, C. abandona o diálogo no presente da enunciação e passa aos anos de sua infância:

Veo dentro unas píldoras minúsculas, como cabezas de alfileres, de colores. Me mantengo a la expectativa, sintiéndome invitada a un juego desconocido. Han llegado mis primos al cuarto de atrás, traen un parchís, yo nunca lo había visto. '¿Quieres jugar?' 'Es que no sé.' 'No importa, te enseñamos.' (p.106)

O visitante a traz de volta: "¿Quiere una?" A estrutura continua com pequenos monólogos e diálogos intercalados. A lembrança dos 'helados de limón' a faz voltar a Salamanca, evocando as brincadeiras infantis; utiliza os dois níveis narrativos, dando ao leitor a impressão de que está em dois lugares ao mesmo tempo. O livre fluir de sua consciência a leva até a cidade de Burgos, que visitou com o pai quando era adolescente. Novamente, a partir de um acontecimento individual, C. traz para a narrativa outro referencial coletivo, a Guerra Civil Espanhola:

Por la ventana llegaba un eco de botas militares, risas, un himno lejano:

*Yo tenía un camarada,  
entre todos el mejor,  
siempre juntos caminábamos,  
siempre juntos avanzábamos,  
al redoble del tambor...*

Nos asomamos, vimos a un falangista que se despedía de una rubia pintada (...) (p.111)

C. adulta, ao narrar a visita a Burgos, demonstra a um leitor atento que "allí todo estaba equivocado, porque la guerra había equivocado todo" e que a cidade de Burgos já não era mais a mesma, pois "había perdido toda extravagancia" (p.113), pontuando, dessa forma, a oposição entre as duas 'Burgos': uma noturna cheia de luzes e mistérios que ela e a prima puderam apreciar por algum tempo na noite anterior; outra diurna e triste, representada

pelo cemitério de carros. A lembrança do cemitério dos carros tem um valor metafórico, simboliza o grande cemitério em que a Espanha havia se transformado naqueles difíceis anos da Guerra Civil. Mas esta análise é feita pela narradora-protagonista adulta. A menina não sabia exatamente por que estava em Burgos; para ela, aquela era uma viagem como outra qualquer. No momento dessas lembranças, a narradora realiza um processo de conscientização política e histórica pela rememoração. É a mesma C. adulta que compara o passar do tempo na época da infância com outro jogo, 'el escondite inglés':

– ¿Y por que ha comparado el paso del tiempo con el juego del escondite inglés? – me pregunta el hombre de negro.(...)

– Porque es un poco así, el tiempo transcurre a hurtadillas, disimulando, no le vemos andar. Pero de pronto volvemos la cabeza y encontramos imágenes que se han desplazado a nuestras espaldas, fotos fijas, sin referencia de fecha, como las figuras de los niños del escondite inglés, a los que nunca se pillaba en movimiento. Por eso es tan difícil luego ordenar la memoria, entender lo que estaba antes y lo que estaba después. (p.116)

Esta comparação traz as marcas dos quase quarenta anos da ditadura franquista, quando, segundo C., o tempo passava como em câmera lenta.

Os monólogos interiores da narradora às vezes a confundem e C. declara não ter consciência se narrou os fatos em voz alta quando se referia a Burgos; e quando pede confirmação ao seu interlocutor, percebe que tudo não passou de mais uma de suas fugas, justificando que sua audição não era boa, na tentativa de tornar verossímil o recurso dos dois níveis narrativos. Pela palavra "fuga", a narradora-protagonista volta ao monólogo interior, retornando aos anos da guerra e do pós-guerra. Nota-se que as evocações de C. não aparecem somente de maneira involuntária, às vezes ela quer buscá-las propositalmente na memória, nos objetos espalhados pela casa, em algumas recordações. Em sua busca por um caderno, ela encontra "a una carpeta color garbanzo (...), se

sueltan las gomas, se abre, y un montón de recortes de prensa se desparrama por el suelo” (p.117), pasta que, por sua vez, também está repleta de recordações.

Quando a narradora-protagonista assume suas ‘fugas’ e hesitações, ao perguntar se narrou ou pensou ter narrado um determinado fato, abre um precedente para outro tipo de narrativa, no qual C. deverá relatar algo já mencionado em seu monólogo interior, a pedido de seu interlocutor. O relato é feito, mas, desta vez, de uma maneira muito mais organizada – “Precisamente el libro se me ocurrió la mañana que enterraron a su padre, cuando la vi a ella en la televisión.” (p.127) – e seu interlocutor a guia na tentativa de mantê-la no nível narrativo do diálogo:

– Tampoco. Así que adelante. Estamos en la mañana del entierro de Franco, ¿no? (...)

– Bueno, para que entienda lo que senti esa mañana, tengo que retroceder bastante, a Salamanca otra vez.

– Retroceda lo que haga falta.

– Antes de Franco, mis nociones de lo que pudiera estar pasando en el país eran confusas; yo nací en plena Dictadura de Primo de Rivera, el 8 de diciembre de 1925, el mismo día que murieron Pablo Iglesias y Antonio Maura... bueno, esto es una coincidencia que no significa nada.

– ¿Y usted qué sabe? Algo significará. (p.130)

Seu visitante não a deixa perder o fio da narrativa, pois, mesmo a presença de pequenos monólogos interiores não a impede de voltar a narrar os fatos diretamente a seu interlocutor. A narradora evoca um passado próximo do momento da enunciação, o enterro de Franco, e ao ouvir a data 23 de novembro de 1975, pronunciada pelo jornalista da TV, estabelece uma relação com a data de seu nascimento, 8 de dezembro de 1925 – o dia da morte de

Antonio Maura e Pablo Iglesias<sup>84</sup>. Com a morte de Franco, e conseqüentemente o final da ditadura franquista, a narradora se dá conta de que havia vivido meio século sob a influência desses homens públicos. A geração de C. passou parte da infância, toda a adolescência, casou e teve filhos sob a ditadura de Franco, que entrou em todas as casas, escolas, cinemas, imprensa e editoras de livros.

C. narra ao visitante que, no momento em que viu a imagem de Carmencita Franco na televisão, foi levada ao ano em que a viu pessoalmente com Franco, em Salamanca. As duas têm quase a mesma idade; Carmencita também cresceu e teve filhos durante o período da ditadura, mas, segundo C., Carmencita não via o ditador como o ser invencível que governou a Espanha por quase quatro décadas, e Franco representava para ela o papel de pai. No entanto, para os outros espanhóis da geração de C., o general havia conseguido paralisar o tempo; uma vez no poder, levou-os a confundir passado e presente. Segundo C., no entanto, o general Franco transmitia a muitos espanhóis uma imagem indestrutível: "si estaba enfermo nadie lo sabía, parecía que la enfermedad y la muerte jamás podrían alcanzarlo" (p.133), uma sensação de onipotência.

A narradora conta que ver as imagens do enterro de Franco, em que pessoas por três dias fizeram filas e filas diante do general morto, significou uma mudança de perspectiva: o tempo tomou suas próprias rédeas e seguiu adiante. Isso possibilitou enxergar a Espanha com seus próprios olhos e não através dos olhos do 'generalísimo'. Segundo C., enquanto o caixão do ex-ditador baixava à sepultura, sentia que não era mais preciso envelhecer com Franco às suas costas, sentia-se livre de um grande peso.

---

<sup>84</sup> Antonio Maura (02/05/1853–03/12/1925), estadista espanhol, foi presidente do governo por cinco vezes, iniciou sua vida política como deputado do 'Partido Liberal en las Cortes' em 1881. A guerra de Marrocos e o crescente descontentamento social caracterizaram seus sucessivos mandatos presidenciais de 1918, 1919 e 1921. Morreu em Torrelodones, Espanha, no dia 03 de dezembro de 1925.

Pablo Iglesias (18/10/1850–09/12/1925), membro de uma família humilde, participou ativamente na organização 'del movimiento obrero', e a partir de 1879 começou a formar as associações que, dois anos depois, constituiriam o 'Partido Socialista Obrero Español' (PSOE). Em 1885 fundou o semanário *El Socialista*, e três anos depois participou na constituição da 'Unión General de Trabajadores' (UGT). Morreu em Madri e sua figura se transformou em mito entre os jovens socialistas e os sindicalistas espanhóis.

(...) para el resto de los españoles había sido el motor tramposo y secreto de ese bloque de tiempo, y el jefe de máquinas, y el revisor, y el fabricante de las cadenas del engranaje, y el tiempo mismo, cuyo fluir amortiguaba, embalsaba y dirigía, con el fin de que apenas se les sintiera rebullir ni al tiempo ni a él y cayeran como del cielo las insensibles variaciones que habían de irse produciendo, según su ley, en el lenguaje, en el vestido, en la música, en las relaciones humanas, en los espetáculos, en los locales. (...) Se acabó, nunca más, el tiempo se desbloqueaba, había desaparecido el encargado de atarlo y presidirlo, Franco inaugurando fábricas y pantanos, dictando penas de muerte, apadrinando la boda de su hija y de las hijas de su hija (...) Franco en los sellos, Franco en el NO-DO (...) (p.137)

A mudança de perspectiva do tempo histórico pode ser relacionada com uma mudança de forma literária, com uma busca por romper a linearidade convencional no romance. A ditadura franquista, simbolizando esse tempo do bloqueio ou tempo morto, configurou uma lacuna na história da Espanha, representada na narrativa de Carmen Martín Gaité como a imaginação, a insônia e, paradoxalmente, refazendo, recriando o tempo morto da História na história. A personagem C., agora adulta, possui elementos para analisar este período histórico, podendo estabelecer relação com as brincadeiras que povoaram seu universo infantil.

##### *5.5. Una maleta de doble fondo: marcas de novela rosa*

A mudança de espaço no quinto capítulo, quando C. sai da sala e vai até seu quarto atender o telefone, vem acompanhada de um questionamento temporal da narradora-protagonista: "Cuánto tiempo hace que estuve echada por última vez sobre esta cama?" A descrição que C. dá ao leitor sobre o início da conversa ao telefone pode ser lida como indicações de 'novela rosa': "Tal como se van poniendo las cosas, no podía por menos de ser una mujer. (...) la música que se oye es de bolero (...)" (p.143). Quando fala com Carola, que a

chama de louca, através do monólogo interior, C. volta à infância, recordando-se de um dia de verão em que viu o pai lendo *El elogio de la locura*, de Erasmo de Rotterdam<sup>85</sup>. Essa lembrança, seguida da explicação que recebe do pai sobre o escritor holandês, pontua a ideologia de sua família e ao mesmo tempo caracteriza a dicotomia 'loucura *versus* sanidade mental'. Mas C. é novamente interrompida por sua interlocutora, que para nós é outro *alter ego* da narradora-protagonista. Carola pergunta se o nome dela começa com C. e essa pergunta faz com que a narradora volte ao presente, para passar imediatamente para a praia mencionada no início do livro, quando escrevia na areia.

O teor da conversa entre as duas mulheres faz com que os elementos da 'novela rosa' se configurem, pois o diálogo entre C. e Carola é clássico deste tipo de literatura – a mulher ciumenta que chama a amante do companheiro para fazer com que a outra saiba que ela existe e que está a par dos acontecimentos. É o discurso da mulher que sabe que está sendo enganada, mas cujo amor é tão grande que ela é incapaz de renunciar a ele: “– Que quiere que le diga? que lo siento, ya se ha marchado, y que yo... – ¡No es verdad! – me interrumpe con renovada alteración –, me está mintiendo, antes dijo que estaba ahí. – Yo no he dicho eso. – ¡Sí!, no soy tonta...” (p.146) E continuam com este diálogo de mentiras e verdades: “–¡Ah, vamos, ya entiendo! – dice con sarcasmo. – No creo que lo entienda... ¡He leído las cartas!” (p.147) Carola tem a personalidade convencional da mulher ciumenta, submissa, voltada para a fidelidade feminina, o amor incondicional, enquanto C. parece ser independente. Percebemos que a narradora-protagonista vive a tensão entre três pólos: o visitante misterioso que a incita a sonhar, a viver em um plano de hesitação; seu próprio modelo; e o de Carola, personagem baseada nas leitoras de 'novela rosa' da ditadura espanhola.

---

<sup>85</sup> Na Holanda, o filósofo Erasmo de Rotterdam (1466-1536), "príncipe do humanismo", como era chamado, escreveu "O Elogio da Loucura", obra na qual teceu duras críticas à Igreja dogmática. Erasmo de Rotterdam, sem dúvida, contribuiu para o ensejo da Reforma Protestante.

A narradora-protagonista utiliza este capítulo do livro para deixar claro mais uma vez que tanto a 'novela rosa' quanto as canções da época faziam o possível para que a geração da guerra e do pós-guerra esquecesse a outra parte da Espanha que vivia em completa miséria.

Nadie quería hablar del cataclisma que acababa de desgarrar al país, pero las heridas vendadas seguían latiendo, aunque no se oyeran gemidos ni disparos: era un silencio artificial, un hueco a llenar urgentemente de lo que fuera... De esperar se trataba, pintaba esperanza. (p.153)

Nesse sentido também é importante lembrar o papel das canções naquele contexto social. Martín Gaité, tanto nesse livro quanto em um artigo escrito em *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, ressalta que a cantora Conchita Piquer não podia ser colocada no mesmo nível que tantos outros. Ela era diferente; segundo a narradora, era uma das poucas que contava a história da população marginalizada. A evocação da cantora traz para a narrativa alguns aspectos da 'novela social'.

No diálogo entre as duas personagens, a palavra 'chalé', citada por Carola, faz com que C., através do fluxo de consciência, mude outra vez de ambiente, abandone o quarto e vá para o mundo de um dos livros de Carmen Martín Gaité (*Ritmo lento*), entrando no quarto do pai de David – personagem-protagonista do romance. A partir dessa lembrança, retorna ao "cuarto de atrás" da casa de Salamanca, estabelecendo, assim, uma intertextualidade com outros títulos da autora de *El cuarto de atrás*. A relação que C. estabelece entre um texto e outro, a intertextualidade recorrente na obra, faz-nos pensar que, para a narradora, um livro não se basta, que nunca é completo e que se faz necessário o diálogo com outros escritos.

A narradora-protagonista marca a diferença entre as mulheres da República e as do pós-guerra e lembra ainda que a guerra entre estes dois modelos – massacrar o primeiro e trazer à tona o segundo – foi longa e



cansativa. O general Franco percebeu rapidamente que tinha diante de si uma tarefa árdua, mas sabia também que unindo Governo e Igreja às aulas da 'Sección Femenina', conseguiria obter um bom resultado no tocante à reeducação das mulheres espanholas.

A narradora pontua os lemas do imediato pós-guerra, as palavras de uso mais frequente ('restricción' e 'racionamiento') e relata que as famílias e os lares eram os pontos principais para o início da reconstrução da Espanha de Franco – e ele, segundo este trecho, realmente a considerava propriedade sua:

¿Quién se ha metido en las entrañas de España como Franco?' – clamaba ya en 1938 el exaltado Gimenez Caballero, hasta el punto de no saber ya si Franco es España o si España es Franco."<sup>86</sup>

O generalíssimo compreendeu, quase um ano antes de ganhar a guerra, que, uma vez no poder, o tema da 'españolidad' deveria ser utilizado como a principal arma para a reconstrução. "Y desde los púlpitos, la prensa, la radio y las aulas de Sección Femenina se predicaba la moderación." Não era casual que a revista "Y", editada pela 'Sección Femenina', publicasse, em setembro de 1943, este texto:

La mujer de España, por española es ya católica. Y hoy cuando el mundo se estremece en un torbelino guerrero en el que se diluyen insensiblemente la moral y la prudencia, es un consuelo tener a la vista la imagen antigua y siempre nueva de esas mujeres españolas comedidas, hacendosas y discretas.<sup>87</sup>

O conceito de 'españolidad' continuou a ser pregado pela ditadura de Franco mesmo quando se aproximava 'a lua de mel' – como a chamou Martín

---

<sup>86</sup> FERNÁNDEZ, Carlos. *Antología de 40 años, Libro de las Hespérides*. 1983, Apud, MARTÍN GAITE, Carmen. 1994, p.19.

<sup>87</sup> Op. Cit., p. 26-7.

Gaite – com os EUA. Era possível encontrar em revistas da época textos que exaltavam com grande fanatismo esse ser espanhol:

Que sea español nuestro amigo y nuestro criado, y nuestra novia, que sean españoles nuestros hijos. Que no haya sobre la bendita tierra de España otras costumbres que las nuestras. Y se esto es un feroz nacionalismo, pues mejor. Y si el que defiende esto es un absurdo retrogrado, pues mucho mejor. No queremos el progreso, el romántico y liberal, capitalista y burgués, judío, protestante, ateo y mason progreso yanqui. Preferimos el atraso de España, nuestro atraso, el que nos hace considerar el Matrimonio como un sacramento que no es cosa de juego; bendito el nuestro atraso para el que el Amor no ha de tomarse a broma, sino como una aventura honda en la que hay que fundamentar nuestro futuro,... que nos lleva a considerar la familia como una sociedad jerarquizada en que los padres tienen el deber de educar a sus hijos al servicio de Dios y de la Patria, y los hijos no tienen derecho a vivir su vida, sino a que su vida sirva para algo.<sup>88</sup>

É com esse conceito de 'españolidad' e com o programa de recuperação da família que já em 1938, antes do final da guerra, dizia: "La tendencia del nuevo Estado a que la mujer dedique atención al hogar y se separe de los puestos de trabajo" que o general Franco começa a 're-organizar' a Espanha. Toda esta vontade de mudança conta, também, com a colaboração de Pilar Primo de Rivera, diretora da 'Sección Femenina', que havia aprendido as lições do irmão, o 'Gran Ausente', fundador da 'Falange', que um ano antes de sua morte, em 1935, dizia:

No entendemos que la manera de respetar a la mujer consista en sustraerla a su magnífico destino... El hombre es torrencialmente egoista; en cambio la mujer casi siempre acepta una vida de sumisión, de servicio, de ofrenda abnegada a una tarea.<sup>89</sup>

---

<sup>88</sup> CASTRO VILLACAÑAS, Antonio. *La Hora*. 1948, Apud, MARTÍN GAITE, Carmen. 1994, p. 29.

<sup>89</sup> Op. Cit., p. 58.

A sede da 'Sección Femenina' era na 'Escuela Municipal del Hogar', e as aulas ministradas contavam com disciplinas como religião, cozinha, formação familiar e social, conhecimentos práticos, 'nacional sindicalismo', corte e costura, floricultura, ciências domésticas, economia doméstica, entre outras. Pilar Primo de Rivera sempre se empenhou para que todas as mulheres tivessem um entendimento falangista da vida e da história.

Além do voluntariado, em 1945 foi proclamada uma lei que obrigava todas as mulheres solteiras ou viúvas sem filhos, que estivessem entre a faixa etária de 17 a 35 anos, a prestar o Serviço Social; caso contrário, não obteriam passaporte ou carteira de habilitação. A presença desses elementos na narrativa de *El cuarto de atrás* questiona esse papel convencional da mulher na sociedade espanhola da ditadura franquista.

#### 5.6. *La isla de Bergai*: a perda do espaço dos sonhos

O capítulo seis inicia-se com a narradora voltando para a sala; C. observa o espaço outrora habitado por ela e dá aos leitores a descrição de um ambiente teatral onde ela possui o papel de atriz principal. Ao ver sua imagem refletida no espelho – peça que está em todos os cômodos por onde passa C., e que tem o importante papel de transportá-la do presente ao passado, e vice-versa – a imagem a remete aos anos em que cursava a Faculdade de Letras, ao Teatro Liceo, onde apresentou uma peça, e evoca os anos de sua adolescência, época na qual havia decidido seguir a carreira de atriz:

y me acodo ante el espejo largo, al tiempo que rebusco algo en el repentino serial de mi memoria, ¿qué tenía yo que decirle?, no me acuerdo de nada, interrogo en vano a ese semblante pálido que sólo me devuelve mi propio estupor.

Y, de pronto, tiene lugar una transformación insólita.

La expresión del rostro es la misma, pero aparece rodeado de una cofia de encaje y han desaparecido las ojeras y las arruguitas que cercan los ojos. (...) Por detrás de mí, se acerca con pasos rápidos una chica menuda, vestida de hidalga del siglo XVI. 'Pero qué haces?, te estamos buscando, vamos, Agustín ya está en escena.' 'Se me ha olvidado todo, Conchita, es horrible no puedo salir.'... (p.175-176)

A narradora-protagonista sobrepõe tempo e espaço, ao comparar aquela entrada em cena com este regresso ao ambiente onde se encontra o homem de preto lendo um artigo escrito por ela. Entra na sala e começa a organizar os papéis que estão no chão, 'que se cayeron en el acto anterior'. Ao guardar os papéis na gaveta, encontra o caderno que procurava antes de o telefone tocar. O caderno contém anotações que a fazem evocar a amiga de infância. C. vê a si mesma e à amiga, que sobrevoam de mãos dadas o terraço de seu apartamento. Ao ser interpelada pelo significado do nome 'Bergai', C. passa ao monólogo interior e faz referência ao 'estraperlo', apontando assim, outra dicotomia semântica da ditadura franquista: 'dinheiro limpo *versus* dinheiro sujo'.

A partir de 'Bergai', entendemos a metáfora do quarto dos fundos, que também pode ser definido como uma outra ilha dentro da própria casa da narradora. Depois da invenção da ilha, as duas meninas começaram a escrever uma 'novela' a quatro mãos.

– Ella me inició en la literatura de evasión, necesitaba evadirse más que yo, porque lo pasaba peor, era más desvalida, pero también más sobria y más valiente, afrontaba la escasez, por ejemplo, la cuestión de carecer de juguetes no la afectaba en absoluto, se reía de eso, porque tenía conflictos reales, ¿entiende?, no de pacotilla como los míos, dijo que la riqueza se las puede uno inventar como hizo Robinson, nos pusimos a escribir juntos una novela, Esmeralda despreciaba la riqueza y se escapaba de su casa en una noche de tormenta... (p.183)

Nesse momento, a narradora-protagonista abandona o diálogo para se refugiar no monólogo interior. C. se transforma na menina que fala com a amiga enquanto 'sobrevoa' o terraço e comentam sobre C. adulta, que está na sala com o 'visitante'.

Ahora el viento es casi un huracán. 'Oye qué divertido qué jaleo – me grita ella al oído –, se ha creído que soy Esmeralda. ¿Y él es Alejandro, verdad?, nos lo hemos encontrado en carne y hueso.' 'No estés tan segura, espera a ver por dónde sale todo esto.' 'Da igual por dónde salga, tonta, es divertidísimo.' 'No chilles tanto, nos van a oír.' 'Que no, ¿cómo nos van a oír con el aire que hace?, además ella ha dicho que es algo sorda.' (p.184)

C. sobrepõe passado e presente fictício e seu interlocutor a traz ao momento da enunciação: “– ¿Se pierde? Pues, a ver, vuelva atrás (...)” (p.184). Seguindo a orientação de seu interlocutor, C. continua narrando suas lembranças e pontua que o advento da guerra havia mudado a maneira de agir de sua família; palavras que antes não faziam parte do vocabulário cotidiano da casa haviam se transformado em palavras de ordem na época da guerra e do pós-guerra.

Pela imagem da ilha entramos no quarto de jogos de C., espaço de maior importância na sua infância, como ela mesma declara: “Y esta ley de la amortización general alcanzó también al cuarto de atrás... Me interrumpo, he tocado el punto más importante, esto sí que tendría que contarlo bien.” (p.186) A livre associação de idéias a faz falar outra vez do quarto na casa de Salamanca, onde ela e a irmã brincavam e estudavam. É importante observar como a Guerra Civil foi expulsando as crianças do quarto que antes lhes pertencia, colocando, assim, um trampolim entre a infância e a fase adulta. Uma geração inteira de espanhóis teve que dar este salto, crescer antes do tempo. Tiveram que abandonar aquela etapa para encarar as mudanças ocorridas durante os três anos de guerra e os anos do pós-guerra que deixaram

marcas profundas nos chamados 'niños de guerra'. A invenção de 'Bergai' ajudou C. e a companheira de escola a suportarem todas aquelas perdas.

O quarto era um espaço na casa e na memória para guardar as coisas mais belas da vida. Enquanto na infância este quarto era representado por um cômodo da casa da narradora, na vida adulta esta representação é feita pela recuperação da memória de C. O quarto da infância, onde tudo era permitido, onde os adultos não "podiam" entrar e, se entrassem, não lhes era permitido impor regras de limpeza e de ordem, era o espaço do reino infantil, onde se permitia gritar, pular, cantar, pintar.

Enfim, o quarto de jogos era o verdadeiro lugar da liberdade infantil de C. e de sua irmã, mas a guerra, que "había equivocado todo" (p.113), transformou progressivamente este espaço de sonho e fantasia em uma despensa, onde os adultos armazenavam mantimentos.

A evasão parece ser valorizada pela autora, através da narradora, porque não significa uma alienação com relação à realidade em que estão inseridas. Isto, em última instância, significa a valorização da quebra do realismo, a imaginação como refúgio, como 'tratamento' para a insanidade da guerra.

Ainda nesse capítulo, C. faz menção a *Robinson Crusoe*, importante referência literária que fez parte da infância das duas meninas, modelo utilizado por elas para a invenção da 'Isla de Bergai'. A narradora volta ao argumento das cartas de amor, citadas no início do romance. C. e seu interlocutor colocam a possibilidade de inventar um interlocutor e ainda poder escrever toda a história contada por eles, ou seja, aqui está outra vez a presença da metalinguagem, o livro que 'se auto-escreve'. Neste instante, o vento abre a janela da sala e espalha todas as folhas que estavam apoiadas sobre a mesa. Percebe-se que o romance está chegando ao fim. O capítulo seis é encerrado com C. adormecendo no sofá.

### 5.7. *La cajita dorada*: de volta ao começo

O sétimo capítulo do livro encerra a narrativa e apresenta elementos que contribuem para a tentativa de garantir a questão da verossimilhança na narrativa de *El cuarto de atrás*. C. é despertada pela filha que, ao responder à pergunta da mãe, situa-nos no tempo cronológico, dizendo que eram cinco horas da manhã. Através dessa informação, podemos pensar que a narrativa teve uma duração de sete horas, levando em consideração o relógio parado às dez horas da noite.

A narradora-protagonista e sua filha travam um diálogo que preenche a narrativa com pistas: o telefonema que a jovem diz ter dado à mãe, a menção à tormenta, a pergunta sobre o remédio para a dor de cabeça, a bandeja com dois copos encontrados na cozinha, a caixinha dourada... São elementos que aparecem anteriormente na narrativa e nos fazem pensar que C., em lugar das 'migas de pan para hallar el camino de vuelta.', como fez com *El balneario*, 'dejó piedrecitas blancas'.

Novamente encontra-se a presença da dicotomia entre 'sonho *versus* realidade': a contradição entre o fato de o sonho ocorrer no momento de vigília e o adormecer principiar quando o suposto "sonho" termina. O reencontro de C. com a barata, no mesmo espaço físico do início do romance, seguido da narradora-protagonista que lê as primeiras páginas de seu livro representam o encerramento desta obra que se fecha com uma volta ao começo.

C., como Eulalia, declara não gostar de guardar papéis velhos, falando inclusive que foi através da leitura de um poema de Don Antonio Machado que colocou fogo em umas cartas que guardava também em um baú que herdou da mãe. Aqui vemos a repetição da cena em que Germán e Ester diante da fogueira, dada a angústia provocada pelos papéis velhos, buscam a redenção no fogo quando queimam as cartas de amor trocadas por eles.

Na narrativa de *El cuarto de atrás* é o próprio quarto da casa de Salamanca que desempenha o papel de depositário da memória da personagem C., um espaço lúdico que o advento da guerra transformara em dispensa.

O aparador, móvel que estava no quarto e no momento da enunciação aparece na cozinha de C. adulta, tem o papel de 'condutor da memória', levando-a, através de evocações, em direção a este espaço que ela mesma define como:

(..) me lo imagino como un desván del cerebro, una especie de recinto secreto lleno de trastos borrosos, separado de las antesalas más limpias de la mente por una cortina que sólo descorre de vez en cuando; los recuerdos pueden darnos alguna sorpresa viven agazapados en El cuarto de atrás, siempre salen de allí, y solo cuando quieren no sirve hostigarlos. (...)

Era muy grande y en el reinaban el desorden y la libertad, se permitía cantar a voz en cuello, cambiar de sitio los muebles, saltar encima de un sofá desvencijado y con muelles rotos al que llamábamos el pobre sofá, tumbarse en la alfombra, mancharla de tinta, era un reino donde nada era prohibido. Hasta la guerra habíamos estudiado y jugado allí totalmente a nuestras anchas, había colgadura de sobra. Pero aquella colgadura no nos la había discutido nadie, ni estaba sometida a unas leyes determinadas de aprovechamiento: el cuarto era nuestro y se acabó. (pp. 91/187)

A perda deste espaço mágico fez com que C. menina buscasse refúgio também na literatura, tendo com a amiga a 'Isla de Bergai'. Assim, iniciou-se na ficção. É esta origem de sua identidade de escritora bem como seu percurso que constituem a matéria do romance.

Aqui a narradora-protagonista C., como Eulalia, também empreendeu uma viagem no tempo e no espaço, mas à diferença de Eulalia, C. não saiu de sua casa de Madri, fato que não a impediu de rever a história de sua vida e a História da Espanha. A ela foi concedido o direito de corrigir seus erros, permitindo-se sonhar, o livro escrito ao lado da cama confirma esta mudança.



## **6. Palavras finais**

Existe tanto em *Retahílas* quanto em *El cuarto de atrás* dois tipos de memória que, segundo M. Halbwachs<sup>90</sup>, é possível classificar como individual e coletiva. O que vem a ser cada uma delas?

A memória individual é aquela limitada no espaço e no tempo, não se confunde com a dos outros; as lembranças do indivíduo têm lugar na sua vida pessoal; aquelas que são comuns aos outros não são por ele consideradas, a não ser sob o aspecto que lhe interessa. Por outro lado, esse indivíduo é capaz de se comportar simplesmente como um membro de um grupo que contribui para evocar e manter as lembranças, na medida em que isso interesse ao grupo. A memória individual, segundo Halbwachs, pode confirmar algumas de suas lembranças com a memória coletiva, apoiar-se nela, mas nem por isso deixa de seguir seu próprio caminho. Para ele, um homem pode evocar seu próprio passado somente fazendo apelo às lembranças dos outros. Ele considera possível o funcionamento da memória individual somente a partir de instrumentos como idéias e palavras que o indivíduo inventou e que emprestou de seu meio.

A memória coletiva, por sua vez, também possui seus limites, mas são diferentes dos limites conferidos à memória individual. Através da memória coletiva é possível lembrar coisas que o grupo leu em jornais, depoimentos que ouviu, mas que não assistiu diretamente; ou seja, estas lembranças ocupam um espaço no lugar da memória da ação. Quando um indivíduo lembra, é obrigado a acreditar na memória dos outros, que não vem completar suas lembranças individuais, mas que se mostra como a única fonte daquilo que quer repetir. Ao mesmo tempo M. Halbwachs afirma ainda que:

a memória coletiva tira sua força e sua duração do fato de ter por suporte um conjunto de homens que se lembram, enquanto membros

---

<sup>90</sup> HALBWAHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. Trad. Laurent Leon Schaffter, São Paulo, Vértice, 1990.

do grupo. Dessa massa de lembranças comuns, e que se apóiam uma sobre a outra, não são as mesmas que aparecerão com mais intensidade para cada um deles. Diríamos voluntariamente que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda conforme o lugar que ali eu ocupo, e que este lugar mesmo muda as relações que mantenho com outros meios. (p.51)

Na verdade, para Halbwachs, não é possível falar de memória de grupo, pois parece que tal faculdade não pode existir e durar a não ser na medida em que esteja ligada a um corpo ou cérebro individual. A memória coletiva envolve as memórias individuais, mas não se confunde com elas.

Maurice Halbwachs chama ainda a memória individual de memória pessoal e memória autobiográfica e a memória coletiva de memória social ou memória histórica. Para ele a memória pessoal se apóia na memória histórica, pois toda a história da nossa vida faz parte da história geral. A memória histórica, porém, é mais ampla do que a memória pessoal, mas representa o passado sob uma forma resumida e esquemática, enquanto a memória pessoal apresenta sempre um quadro bem mais contínuo e mais denso.

Halbwachs observa que nem sempre é possível testemunhar os fatos históricos. As pessoas podem lembrar as coisas que ouviram e que leram; para ele, nomes próprios, datas e fórmulas que resumem uma longa seqüência de detalhes são comparáveis aos epitáfios escritos nos túmulos. Afirma o autor que a história é igual a um cemitério, onde os espaços são medidos e que a cada instante é preciso encontrar lugar para novas sepulturas.

A memória coletiva não é somente uma série de dados e datas; ela cumpre outro papel na fixação das lembranças. Entende ele por história não somente uma sucessão cronológica, mas todos os fatos que fazem um período ser diferente dos outros. "Não é na história aprendida, mas na história vivida que se apóia nossa memória." (p.60)

Uma guerra ou uma cerimônia nacional podem sempre ser consideradas fatos únicos em seus gêneros, através dos quais a existência de um grupo pode

ser modificada. Isto nos remete às lembranças da Guerra Civil Espanhola contadas por Eulalia e à transmissão do enterro do General Franco vista por C. Para que estes acontecimentos atinjam uma realidade histórica é necessário utilizar o ponto de vista do grupo, o que possibilita demonstrar que tais fatos foram marcantes porque entraram no círculo das preocupações nacionais.

Como podemos notar, até mesmo na paráfrase dos romances o passado constitui a matéria narrativa. Por isso, na análise das obras, procuramos os procedimentos que contribuem para dar à memória individual o alcance da memória social, examinando como a própria escritura configura-se em um processo de trazer o passado à consciência e, portanto, à reflexão.

Através do ato de contar, Eulalia faz um acerto de contas com seu passado, enquanto C. proporciona um 'balanço' de sua vida e da vida dos espanhóis de sua geração, evocando os anos da Guerra Civil Espanhola e suas conseqüências para o povo espanhol, para resgatar sua trajetória de escritora. Dessa forma, entendemos que a narradora-protagonista Eulalia possui um projeto individual de resgate da memória e C., por sua vez, contribui para construir uma memória coletiva.

Consideramos Eulalia e C. como personagens problematizadoras. A primeira demonstra evolução e crescimento ao longo da narrativa que se encerra com seu 'despertar'. Eulalia problematiza e externaliza, mas a narrativa não deixa ao leitor a possibilidade de comprovar esta transformação. C., por sua vez, tem a coragem de assumir a ambigüidade, de finalmente deixar-se levar pelo sonho e esta transformação aparece na invenção do interlocutor sonhado e no próprio livro que C. escreve.

Entendemos a narradora-protagonista de *Retahílas* como um membro da sociedade que decide repensar sua trajetória, um indivíduo que através de suas lembranças, de sua memória individual, ocupando um determinado espaço começa, através da livre associação de idéias, a buscar no passado explicações para sua vida presente. Como a memória individual busca confirmar-se na memória coletiva, Eulalia apóia-se nos outros membros da família quando evoca seu passado.

Enquanto a narradora-protagonista C. evoca suas recordações pelos objetos da casa de Madri – que também foram deixados a ela como herança da família, retornará ao quarto dos fundos da casa de Salamanca, levada pelo homem de preto, e fará uma reconstrução do passado. Como diz Halbwachs, lembramos porque a situação presente nos faz lembrar; ou seja, a lembrança é, na maioria das vezes, uma reconstrução do passado com dados emprestados do presente.

Entendemos as lembranças da narradora-protagonista C. como aquelas que alcançam de maneira mais contundente a questão da memória social, pois o projeto da personagem é repensar um período de sua história que está inserido na história da Espanha e, por isso, consideramo-lo um projeto coletivo, porque além de rever seu comportamento, suas atitudes, ela revê as de seu grupo, de sua geração. Esta é sua diferença em relação a Eulalia que pretende rever suas próprias atitudes, sua própria vida.

## **7. Bibliografía**

ABELLAN, José Luís. *La cultura en España (Ensayo para un diagnóstico)*. Madrid, Edicusa, 1971.

\_\_\_\_\_. *La industria cultural en España*. Madrid, EDICUSA, 1975.

ABELLAN, Manuel Luís. "Censura y producción literaria inédita", *Insula*. 359, 1976.

ACHARD, Pierre; DAVALLON, Jean; DURAND, Jean-Louis; PÊCHEUX, Michel; ORLANDI, Eni P. *Papel da memoria*. Trad. e introdução José Horta Nunes, Campinas, Pontes, 1999.

ALBORG, Concha. *Temas y técnicas en la narrativa de Jesús Fernández Santos*. Madrid, Gredos, 1984.

ALBORG, Juan Luis. *Hora actual de la novela española*. Madrid, Taurus, 1958 y 1962, 2 vols.

ALDECOA, Ignacio. *Cuentos completos*. Madrid, Alianza, 1982, 2 vols.

ALONSO, Santos. "La Transición: hacia una nueva novela", *Insula*. Nº 512 - 513, 1989, pp. 11 y 12.

\_\_\_\_\_. *La novela en la transición*. Madrid, Puerta del Sol, 1983.

ALVAR, Manuel. *Estudios y ensayos de la literatura contemporánea*. Madrid, Gredos, 1971.

ALVAREZ PALACIOS, Fernando. *Novela y cultura en la España de postguerra*. Madrid, Edicusa, 1975.

AMORÓS, Andrés. *Introducción a la novela contemporánea*. Madrid, Catedra 1989.

ANDRES-SUAREZ, Irene. *Los Cuentos de Ignacio Aldecoa*. Madrid, Gredos, 1986.

APARICIO, Juan Pedro. "La navegación del cuento", *Insula*. nº 495, 1988, p.23.

ARMSTRONG, Nancy. *Deseo y ficción doméstica. Una historia política de la novela*. Madrid, Cátedra, 1991.

AYALA, Francisco. *La estructura narrativa y otras experiencias literarias*. Barcelona, Crítica, 1984.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi, São Paulo, Martins Fontes, 2003.

\_\_\_\_\_. *A psicanálise do fogo*. Trad. Paulo Neves, São Paulo, Martins Fontes, 1999.

\_\_\_\_\_. *A poética do devaneio*. Trad. Antonio de Pádua Danesi, São Paulo, Martins Fontes, 2001.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra, 4. Ed., São Paulo, Martins Fontes, 2003.

BARRERO PÉREZ, Oscar. *El cuento español 1940 – 1980*. Madrid, Castalia, 1989.

BEIGUELMAN-MESSINA, Gisele. *A Guerra Civil Espanhola*. São Paulo, Scipione, 1994.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas, magia e técnica, arte e política*. vol. 1, Trad. Sergio Paulo Rouanet, São Paulo, Brasiliense, 1985.

BERGSON, Henri. *Materia e Memória*. Trad. Paulo Neves, 2. Ed., São Paulo, Martins Fontes, 1999.

BERTOLLI FILHO, Cláudio; MEIHY, SEBE BOM, José Carlos. *A Guerra Civil Espanhola*. São Paulo, Ática, 1996.

BIESCAS, José Antonio; TUÑÓN DE LARA, Manuel. *España bajo la dictadura franquista (1939-1975)*. vol. 10, Barcelona, Editorial Labor, 1994.

BOBES NAVES, Maria del Carmen. *Teoría general de novela – semiología de "La Regenta"*. Madrid, Gredos, 1985.

BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade - Lembranças de velhos*. São Paulo, Edusp, 1987.

- BOOTH, Wayne C. *A retórica da ficção*. Trad. Maria Teresa H. Guerreiro, Portugal, Arcádia, 1980.
- BRANDENBERGER, Erna. *Estudios sobre el cuento español actual*. Madrid, Nacional, 1973.
- BUCKLEY, Ramón. *La doble transición. Política y literatura en la España de los años setenta*. Madrid, Siglo Veintiuno, 1996.
- BURUNAT, Silvia. *El monólogo interior como forma narrativa en la novela española*. Madrid, Porrúa, 1980.
- CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; ALMEIDA PRADO, Décio de; SALES GOMES, Paulo Emilio. *A personagem de ficção*. 9. ed. São Paulo, Perspectiva, 1995.
- CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. *Foco narrativo e fluxo de consciência: questões de teoria literária*. São Paulo, Pioneira, 1981.
- CIPLIJASKAITĖ, Biruté. *La novela femenina contemporánea (1970-1985) Hacia una tipología de la narración en primera persona*. Colombia, Anthropos, 1994.
- DELIBES, Miguel. *Cinco horas con Mario*. Barcelona, Destino, 1979.
- \_\_\_\_\_. *La censura de prensa en los años 40 y otros ensayos*. Valladolid, Ambito, 1985.
- DOLGIN, Stacey. *La novela desmitificadora española (1961 - 1982)*. Barcelona, Anthropos, 1991.
- D'ONOFRIO, Salvatore. *Teoria do texto – Prolegomenos e teoria da narrativa*. 2ª. ed., São Paulo, Ática, 2004.
- DURAN, Manuel. "CMG, Retahílas, El cuarto de atrás y el diálogo sin fin". *Revista iberoamericana*. 116 - 117 (1981), pp. 233 -240.
- ECO, Humberto. *A obra aberta*. Trad. Giovanni Cutolo, 9. ed., São Paulo, Perspectiva, 2003.

FERNANDEZ, Luis Miguel. *El neorrealismo en la narrativa española de los cincuenta*. Santiago de Compostela, Universidad - Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico, 1992.

FERNANDEZ SANTOS, Jesús. *Cuentos completos*. Madrid, Alianza, 1978.

\_\_\_\_\_. "La generación de los cincuenta", *El país*. Madrid, 1/mayo/1984, pp. 9 - 10.

FERRERAS, Juan Ignacio. *Tendencias de la novela española actual (1931 - 1969)*. Paris, Hispanoamericanas, 1970.

\_\_\_\_\_. *La novela en el siglo XX (desde 1939)*. Madrid, Taurus, 1988.

FIORIN, José Luis. *As astucias da enunciação. As categorias de pessoa, espaço e tempo*. 2. ed., São Paulo, Ática, 2002.

FRAILE, Medardo. *Descubridor de nada y otros cuentos*. Madrid, Prensa Española, 1970.

\_\_\_\_\_. (Ed. Prólogo) *Cuento español de postguerra*. Madrid, Cátedra, 1986.

\_\_\_\_\_. "¿El resurgir del cuento?", *Insula*. nº 512-513, 1989, p. 10.

FRYE, Northrop. *Anatomía de la crítica*. Trad. Edison Simons, 2. ed., Caracas, Monte Ávila Latinoamericana, 1991.

GARCIA-NIETO ONRUBIA, M<sup>a</sup> Luisa; GONZALEZ-COBOS D'AVILA, Carmen. "Experimentos narrativos en los cuentos de Ignacio Aldecoa", *Iris*, vol.1, 1987, pp. 55-104.

GARCÍA DE CORTAZAR, Fernando; GONZALEZ VESGA, José Manuel. *Breve Historia de España*. Madrid, Alianza Editorial, 2002.

GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio. *El texto narrativo*. Madrid, Editorial Síntesis, 1993.

GIL CASADO, Pablo. *La novela social española (1920 - 1971)*. 2<sup>a</sup> ed., Barcelona, Seix-Barral, 1975.



\_\_\_\_\_. *La novela deshumanizada española (1958-1988)*. Barcelona, Anthropos, 1990.

GOYTISOLO, Juan. *El furgón de cola*. Paris, Ruedo Ibérico, 1967.

\_\_\_\_\_. *Problemas de la novela*. Barcelona, Seix-Barral, 1959.

GULLON, Ricardo. *Espacio y novela*. Barcelona, Antoni Bosch Editor SA, 1980.

GRANDE, Felix. "Narrativa, realidad y España actuales", *Cuadernos Hispanoamericanos*. 299 (mayo/1975).

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Laurent Leon Schaffter, São Paulo, Vértice, 1990.

HUMPHREY, Robert. *La conciencia en la novela moderna*. Trad. Julio Rodríguez-Puertolas y Carmen Criado de Rodríguez Puertotas, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1969.

LAFORET, Carmen. *Nada*. 12. ed., Barcelona, Destino, 1989.

LEJEUNE, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid, Megazul-Endymion, 1994.

LUKÁCS, Georg. *Teoria do romance: um ensaio histórico filosófico da grande épica*. Trad. José Marcos Mariane de Macedo, São Paulo, Duas Cidades, Editoria 34, 2000.

MARTIN NOGALES, José Luis. *Los cuentos de Ignacio Aldecoa*. Madrid, Cátedra, 1984.

MARTIN SANTOS, Luis. *Tiempo de silencio*. 19. ed., Barcelona, Seix-Barral, 1979.

MARTINEZ CACHERO, José Maria. "Cuatro novelas "de" y "en" la Guerra Civil (1936-1939).", *Bulletin hispanique*. vol. LXXXV, nº 3 – 4, 1983, pp. 281 - 298.

\_\_\_\_\_. *La novela española entre 1939 y 1969. Historia de una aventura*. Madrid, Castalia, 1973.

MATEO DIEZ, Luis. "Contar algo del cuento.", *Insula*. nº 495, 1988, p. 22.

MAYORAL, Marina. *El personaje novelesco*. Madrid, Cátedra, 1990.

MENDILOW, Adam Abraham. *O tempo e o romance*. Trad. Flávio Wolf, Porto Alegre, Globo, 1972.

MERINO, José María. "El cuento: narración pura", *Insula*. nº 495, 1988, p. 21.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo, Ática, 1988.

ORTEGA Y GASSET, José. *Ideas sobre el teatro y la novela*. Madrid, Alianza, 1982.

PRIMO DE RIVERA, Pilar. *Recuerdos de una vida*. Madrid, Ediciones Dyrsa, 1983.

PORRÚA, María del Carmen. "Tres novelas de la Guerra Civil", *Cuadernos Hispanoamericanos*. nº 473 – 474, 1989, pp. 45 - 57.

POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. Trad. Heloysa de Lima Dantas, São Paulo, Cultix/Edusp, 1974.

ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto I*. São Paulo, Perspectiva, 1996.

RUIZ, Raul. "El discurso inacabado", *Quimera*. vol. 33, 1983, pp. 54 - 60.

RICO, Francisco. (dir.) *Historia y crítica de la literatura española (1939 - 1980)*. Barcelona, Ed. Crítica, 1986.

SANCHEZ SILVA, Jose Maria; SAENZ DE HEREDIA, Jose Luis. *Franco...ese hombre*. Madrid, Difusion Librera, 1975.

SANZ VILLANUEVA, Santos. *Historia de la novela social española (1942 - 75)*. Madrid, Alhambra, 1986.

SASTRE, Alfonso. *Anatomía del realismo*. Barcelona, Seix-Barral, 1965.

SOBEJANO, Gonzalo. *Novela española de nuestro tiempo. (En busca del pueblo perdido)*. Madrid, Editorial Prensa Española, 1970.

\_\_\_\_\_. "Enlaces y desenlaces en la novela de CMG", *From Fiction to Metafiction*. pp. 209 - 223.

\_\_\_\_\_. "Novela y metanovela en España", *Insula*, nº 512 – 513, 1989, pp. 4 - 6.

SOLDEVILA DURANTE, Ignacio. *Historia de la literatura española actual. La novela desde 1936*. Madrid, Alhambra, 1980.

\_\_\_\_\_. "Esfuerzo titánico de la novela histórica", *Insula*. nº 512 – 513, 1989, p. 8.

SUÑEN, Luis. "Ser y parecer. Hacia una perspectiva de la narrativa española en castellano (1970 - 1982)", *Quimera*. vol. 16, 1982, pp. 4 - 7.

TAMAMÉS, Ramón. *Historia de España. La república. La era de Franco*. v. VII, Madrid, Alfaguara, 1983.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Corre Castello, São Paulo, Perspectiva, 1975.

TUÑÓN DE LARA, Manuel. *España bajo la dictadura franquista (1939-1975)*. Barcelona, Editorial Labor, 1987.

UMBRAL, Francisco. *Los helechos arborescentes*. Barcelona, Ed. Argos Vergara, 1980.

VALLEJO, Catharina V. "El estado actual de la teoría cuentística en lengua castellana", *Lucanor* 1. 1988, pp. 47 - 60.

VILANOVA, Antonio. *Novela y sociedad en la España de la posguerra*. Barcelona, Lumen, 1995.

VILLANUEVA, Dario. "La novela española en 1979 (Balance)" *Anales de la narrativa española contemporánea*. vol. 5, 1980, pp. 107 - 139.

\_\_\_\_\_. "La novela española en 1980", *Anales de literatura española contemporánea*. Vol. 6. 1981, pp. 219 - 240.

\_\_\_\_\_. "Novela lírica, novela poemática", *Insula*. nº 512 – 513, 1989, pp. 7 y 8.

\_\_\_\_\_. "La novela irónica de CMG", *Camp de l'arpa*. 23 – 24, 1975, pp. 35 - 36.

\_\_\_\_\_. *Estructura y tiempo reducido en la novela*. Barcelona, Anthropos, 1994.

VIRUMBRALES, Pablo. "La producción novelesca española en el franquismo y en la época actual: ensayo de interpretación", *Anales de la literatura española contemporánea*. vol. 13, nº 3, 1988, pp. 319 - 329.

ZAMORA, Carlos. "Tiempo e ideología en dos novelas sociales españolas", *Revista de estudios hispánicos*. Tomo XIX, nº 2, 1985, pp. 69 - 86.

### **Obras de Carmen Martín Gaité**

MARTÍN GAITE, Carmen. *Agua pasada*. 2. ed., Barcelona, Anagrama, 1993.

\_\_\_\_\_. *Caperucita en Manhattan*. Madrid, Siruela, 1990.

\_\_\_\_\_. *Cuéntame*. Madrid, Espasa Calpe, 1999

\_\_\_\_\_. *Cuentos completos*. Madrid, Alianza, 1978.

\_\_\_\_\_. *Desde la ventana*. 3. ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1999.

\_\_\_\_\_. *Entre visillos*. 16. ed., Barcelona, Destino, 1997.

\_\_\_\_\_. *El cuarto de atrás*. 11. ed., Madrid, Destino, 1996.

\_\_\_\_\_. *El castillo de las tres murallas*. Barcelona, Lumen, 1981.

\_\_\_\_\_. *El cuento de nunca acabar*. 3. ed., Madrid, Trieste, 1997.

\_\_\_\_\_. *El pastel del diablo*. Barcelona, Lumen, 1985.

\_\_\_\_\_. *El proceso de Macanaz*. Madrid, Moneda y Crédito, 1970.

\_\_\_\_\_. *El reino de Witiza*. Barcelona, Destino, 1982.

\_\_\_\_\_. *Esperando el porvenir*. 2. ed., Madrid, Siruela, 1994.

\_\_\_\_\_. *Fragmentos de interior*. 7. ed., Barcelona, Destino, 1994.

\_\_\_\_\_. *Irse de casa*. Barcelona, Anagrama, 1998.

\_\_\_\_\_. *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*. Barcelona, Destino, 1982.

\_\_\_\_\_. *La hermana pequeña*. 3. ed., Barcelona, Anagrama, 2001.

\_\_\_\_\_. *La reina de las nieves*. Barcelona, Anagrama, 1997.

\_\_\_\_\_. *Lo raro es vivir*. 10. ed., Barcelona, Editorial Anagrama, 1997.

\_\_\_\_\_. *Macanaz otro paciente de la Inquisición*. Madrid, Taurus, 1975.

\_\_\_\_\_. *Nubosidad variable*. 18. ed., Barcelona, Anagrama, 1996.

\_\_\_\_\_. *Retahílas*. 9. ed., Barcelona, Destino, 1995.

\_\_\_\_\_. *Ritmo lento*. Barcelona, Destino, 1996.

\_\_\_\_\_. *Todos los cuentos*. Barcelona, Destino, 1994.

\_\_\_\_\_. *Usos amorosos de la postguerra española*. 3. ed., Barcelona, Anagrama, 1996.