

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

**Fernando Arrabal y Bartolomeu Campos de
Queirós: escrituras singulares del yo**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

Cláudia Malheiros Munhoz

DIRECTORA

Barbara Fraticelli

Madrid, 2018

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

Doctorado en Estudios Literarios



**FERNANDO ARRABAL Y BARTOLOMEU CAMPOS DE QUEIRÓS:
ESCRITURAS SINGULARES DEL YO**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Cláudia Malheiros Munhoz

Bajo la dirección de la Doctora

Barbara Fraticelli

MADRID, 2017

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA

DOCTORADO EN ESTUDIOS LITERARIOS



*Fernando Arrabal y Bartolomeu Campos de Queirós: escrituras
singulares del Yo.*

Tesis doctoral

CLÁUDIA MALHEIROS MUNHOZ

Directora: Dra. Barbara Fraticelli

Madrid, 2017

AGRADECIMIENTOS

No podría iniciar esta investigación sin antes agradecer a mi directora, Dra. Barbara Fraticelli, por su orientación precisa e indispensable, por haber tenido la seriedad y la sensibilidad necesarias para guiarme en este arduo pero gratificante proceso;

A mis padres, Maureen Malheiros Munhoz y Sérgio Paulo Munhoz, quienes me apoyan incondicionalmente y desde siempre, incluso en la pasional decisión que es dedicarse a los estudios literarios;

A mis hermanos, Vítor Malheiros Munhoz, Marília Malheiros Munhoz y Bruna Malheiros Gonçalves, por la amistad y compañerismo singulares, que solo la fraternidad explica;

A Núbia de Abreu Pinto y Climério Pinto Neto, sin cuyo constante apoyo y cariño esta investigación no habría sido posible;

A Eliana Yunes, por su amabilidad y por las valiosas informaciones que me ha aportado sobre Bartolomeu Campos de Queirós;

A mis amigos, por su paciencia y comprensión,

especialmente a Karen Mileris, por su apoyo siempre tan pragmático,

a Ignacio García Pegado por su disponibilidad y prontitud siempre que le necesito,

a Andrea Amancio, por toda su ayuda, su cariño y paciencia,

y a Ivana Palibrk, mi gran compañera de estudios, por haber estado todos estos años a mi lado, compartiendo esta experiencia tan única y solitaria conmigo;

A mi marido, Tiago de Abreu Pinto, mi mejor amigo, mi compañero de veladas de estudios, que me sigue inspirando cada día, que me ha apoyado en las más mínimas tareas y en las más importantes, y que me empuja siempre a sacar lo mejor de mí.

OBSERVACIONES

Con el objeto de no comprometer la fluidez del texto, la presente investigación emplea abreviaciones, seguidas de la referencia de páginas, para las citas relativas a las obras aquí estudiadas de Fernando Arrabal y Bartolomeu Campos de Queirós.

Abreviaciones:

De Fernando Arrabal:

Baal Babilonia (1959): (BB)

Carta al General Franco (1971): (CGF)

Ceremonia por un teniente abandonado (1998): (CTA)

Carta de amor (como un suplicio chino) (2004): (CDA)

De Bartolomeu Campos de Queirós:

Ciganos (1982): (CIG)

Indez (1989): (IND)

Por parte de pai (1995): (PPP)

Ler, escrever e fazer conta de cabeça (1996): (LEFCC)

O olho de vidro do meu avô (2004): (OVMA)

Vermelho amargo (2011): (VA)

ÍNDICE

RESUMEN	1
ABSTRACT	7
1. INTRODUCCIÓN	13
2. LAS ESCRITURAS DEL YO.....	23
2.1. Teorías contemporáneas sobre las escrituras del Yo.....	25
2.2. Apuntes para una historia del género en España	35
2.3. Apuntes para una historia del género en Brasil.....	46
3. EL AUTOR EN SU OBRA.....	63
3.1. Fernando Arrabal: biografía de un desencuentro.....	65
3.2. Bartolomeu Campos de Queirós: biografía una ausencia.....	74
3.3. Escrituras singulares de Fernando Arrabal y Bartolomeu Campos de Queirós.....	84
3.3.1. Fernando Arrabal.....	84
<i>Baal Babilonia</i> (1977)	84
<i>Carta al General Franco</i> (1971)	87
<i>Ceremonia por un teniente abandonado</i> (1998)	90
<i>Carta de amor (como un suplicio chino)</i> (2004).....	94
3.3.2. Bartolomeu Campos de Queirós	97
<i>Ciganos</i> (1982).....	97
<i>Indez</i> (1989).....	99
<i>Ler, escrever e fazer conta de cabeça</i> (1996)	103
<i>O olho de vidro do meu avô</i> (2004).....	105
<i>Vermelho amargo</i> (2011).....	107
4. ESPACIOS Y MEMORIA: REFLEXIONES SOBRE LO PÚBLICO Y LO PRIVADO	109
El primer universo.....	112
Espacios íntimos.....	117
La habitación: silencio y oscuridad.....	124
La cocina y el comedor: espacios femeninos.....	146
Espacios públicos	154

La iglesia y la plaza	165
El colegio.....	185
5. EL INDIVIDUO FRENTE A SÍ MISMO: PERSONAJES Y VOCES NARRATIVAS.....	197
6. CONCLUSIONES.....	269
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	281
Corpus primario.....	283
Obras analizadas de Fernando Arrabal	283
Obras analizadas de Bartolomeu Campos de Queirós.....	283
Corpus secundario	284
Fernando Arrabal	284
Bartolomeu Campos de Queirós.....	297
Recursos críticos sobre Fernando Arrabal	299
Recursos críticos sobre Bartolomeu Campos de Queirós.....	300
Teoría y metodología.....	302
Catálogo de obras clasificadas como autobiográficas en España y en Brasil desde el siglo XIX.....	306

RESUMEN

Las llamadas literaturas del Yo han adquirido una creciente importancia en las últimas décadas, y al considerar su reciente auge en las literaturas brasileña y española – especialmente a finales de la década de 70, gracias al fin de la dictadura franquista, en España, y del AI-5, en Brasil – los estudios sobre el género y los análisis de obras contemporáneas de dichos países asumen una gran relevancia en los estudios literarios tanto a nivel nacional como internacional. Igualmente empiezan a surgir más estudios teóricos sobre el tema. Sin embargo, en comparación con otros países europeos, el estudio del género todavía es reciente en estos dos países, y, en Brasil, sobretodo, con una tradición literaria mucho más joven que España, las investigaciones específicas sobre el género autobiográfico son menos numerosas, en particular si se compara con la gran pujanza del tema en países como Francia, en que la escritura autobiográfica ya encuentra una tradición más arraigada. El presente estudio, no obstante, no pretende aportar nuevas definiciones para la teoría del género autobiográfico, cuya propia existencia es cuestionada por algunos teóricos. Se considera, asimismo, las dos principales corrientes referentes al género autobiográfico, en general consideradas disonantes, representadas sobretodo por Lejeune y Paul de Man, como complementarias y no excluyentes, es decir, que existe simultáneamente una referencialidad del narrador-personaje respecto al autor y una ficcionalización del Yo como esfera del discurso.

La presente investigación parte de la hipótesis de que dos autores contemporáneos, provenientes de países con historias recientes semejantes, además de idiomas cercanos, como es el caso de Brasil y España, podrían generar una producción autobiográfica similar. Bartolomeu Campos de Queirós, pese a su vasta producción literaria, y a los premios recibidos, todavía no ha recibido la atención merecida ni en Brasil ni en el extranjero. Además, al ser un análisis de su obra en España, este trabajo desea contribuir para que el autor gane una mayor visibilidad también fuera de Brasil. Fernando Arrabal, por su parte, es un autor que goza de gran reconocimiento internacional, con una amplia y variada producción artística. Aunque sea sobretodo reconocido por su labor como dramaturgo, es igualmente autor de textos en prosa y en

poesía, de libros sobre ajedrez, e incluso de guiones de películas, además de director de cine, entre otras actividades que se podrían mencionar. Pese a que el autor haya recibido premios españoles e internacionales, sin embargo, la atención recibida en su propio país sigue siendo menor que la que recibe en el extranjero. Además, la crítica suele privilegiar los análisis de su producción teatral, por lo que se hace pertinente una investigación en España sobre su obra autobiográfica, la mayor parte de la cual se encuentra en prosa.

Si bien es cierto que existen algunos estudios que abordan la producción autobiográfica de los autores, el enfoque de la presente investigación es distinto, y la comparación entre los dos es inédita. Ambos sufren una gran ausencia en sus vidas: Arrabal pierde a su padre a los cuatro años de edad, creyendo por muchos años que él estaba muerto, hasta descubrir, en su adolescencia, que había pasado años encarcelado como preso político de la dictadura franquista, y luego se había fugado y desaparecido; Queirós pierde a su madre a los seis años de edad, como resultado de un cáncer. La ausencia que tienen en común en sus vidas marca sus obras profundamente, llegando a ser un tema obsesivamente repetido en ellas, lo que permite trazar un primer paralelismo entre los dos. Arrabal repite varias veces que el ser que más le ha influido es el padre, cuya ausencia tiene repercusiones incuestionables en su vida y obra; sin embargo, así como sucede con Queirós, toda su obra está, en realidad, dedicada a su madre. Curiosamente, Arrabal y Queirós comparten otras semejanzas en sus trayectorias personales: debido a la orfandad, ambos tienen que vivir durante algunos años con sus abuelos durante la niñez; los dos autores llegan a considerar la posibilidad de consagrar sus vidas a la religión, y ambos pasan un período en el exilio en París, debido a la dictadura militar instaurada en sus países de origen. Además, los autores comparten otras características textuales, como la repetición de elementos narrativos y temas recurrentes en sus obras; ejemplos de ello son la presencia constante de la religión católica en sus memorias, el tratamiento de los espacios literarios, y la propia intertextualidad establecida entre las obras que componen sus ciclos autobiográficos.

Tal característica, de hecho, fundamenta otro de los objetivos de este estudio: proponer la lectura de las obras aquí analizadas de cada autor como un ciclo autobiográfico, ya que componen un claro conjunto. En el caso de Arrabal: *Baal Babilonia*, *Carta al general Franco*, *Ceremonia por un teniente abandonado* y *Carta de amor (como un suplicio chino)*. Todas versan sobre los mismos acontecimientos en la

vida del autor, y están enfocadas sobretodo a su infancia y adolescencia, su relación con la madre, el descubrimiento del encarcelamiento del padre y de las ocultaciones maternas. En el caso de Queirós: *Ciganos, Indez, Por parte de pai, Ler, escrever e fazer conta de cabeça, O olho de vidro do meu avô y Vermelho amargo*. Tal elección se fundamenta en la consideración de que son sus obras más decididamente autobiográficas y observa, además, el criterio de que haya relaciones intertextuales establecidas entre las obras, de forma que su lectura en conjunto aporte nuevas posibilidades de interpretación, en contraste con la experiencia individual que proporciona la lectura de cada una de ellas.

Para los propósitos de este análisis se han considerado como complementarias las esferas interna y externa del discurso autobiográfico, por lo que no interesa distinguir los materiales fielmente reproducidos por los autores de los distorsionados en detrimento de la *mímesis* y privilegiando la *poiesis*. Los autores aquí estudiados parten del material autobiográfico para generar discursos que alcanzan altos niveles estéticos. No les importa, por lo tanto, la reproducción del tiempo cronológico. Aunque la forma considerada como la más espontánea para relatar una (auto)biografía sea la narración retrospectiva y coherente, cuyos acontecimientos están conectados por nexos causales-temporales, la memoria es fragmentaria y está muy influenciada por las emociones. Tanto Arrabal como Queirós respetan la lógica de una memoria subjetiva, repleta de digresiones y asociaciones particulares. Los acontecimientos de sus narraciones no se conectan, por lo tanto, por una lógica causal ni se presentan de forma cronológica, sino que se entrelazan por asociaciones producidas por el propio lenguaje.

El tiempo, así, a menudo se expresa a través del espacio. En la lógica temporal convulsa de Arrabal, por ejemplo, se puede seguir el tiempo del relato por las ciudades donde se ubica el personaje, ya que su discurso subvierte completamente el orden cronológico y son los espacios los que indican las distintas épocas de su vida. Queirós transita entre futuro y pasado, mezclando las percepciones del adulto que rememora y del niño que vive su presente a través de la memoria del autor, y las descripciones de los espacios auxilian al lector a ubicarse en el tiempo de la narración. Así como el tiempo, el orden de los acontecimientos, también los espacios son alterados por el observador/narrador, por lo que las emociones pueden alterar las percepciones de un mismo sitio en sus memorias. La muerte de la madre de Queirós, por ejemplo, modifica su percepción del entorno. La pérdida de la madre es el núcleo de toda su narración,

aunque no aparezca necesariamente como núcleo argumental, es el principal motor de la necesidad de recordar.

También a través de los espacios, los autores señalan su relación con la religión católica, con el aprendizaje, y en el caso de Arrabal, con la política de la época. El catolicismo influye profundamente en el imaginario de ambos autores, y ambos relacionan los sufrimientos de Cristo con los dolores de la figura paterna ausente. El autor español establece una relación de igualdad entre el macrocosmos nacional y el microcosmos familiar, transforma el uno en el reflejo del otro, tanto en el sentido metafórico como con la intención de evidenciar cómo el medio (la dictadura) influencia a los individuos. Una diferencia entre los dos autores que llama la atención es la insistencia de Arrabal en el contexto político y la ausencia de tales reflexiones en la obra de Queirós, a pesar de haber sufrido ambos las consecuencias de un régimen dictatorial. Ambos autores, sin embargo, tienen como enfoque principal la vida íntima y familiar: el comentario político del autor español se justifica por su intromisión en su contexto privado.

Los dos autores comparten, además, la habilidad de jugar con las voces narrativas del texto para alcanzar distintos efectos. Queirós combina la perspectiva del Yo-adulto con la del Yo-infantil para resaltar, simultáneamente, las consideraciones de aquel que recuerda con la percepción del Yo que vive el recuerdo. Empieza su ciclo autobiográfico con narradores ambiguos, homodiegéticos, pero no autodiegéticos, combinando al mismo tiempo la primera y la tercera persona gramatical. La ambigüedad producida por tal elección resalta la imposibilidad del individuo de verse como ser unitario, evidencia la escisión entre el Yo-infantil y el Yo-adulto, aunque el narrador busque recuperar la identificación entre ambos a través de la rememoración. El Yo del recuerdo se convierte en Otro para el Yo que recuerda.

Arrabal igualmente combina distintas perspectivas a través de un juego de voces narrativas, especialmente en *Ceremonia por un teniente abandonado*. En un frenético juego entre narrador y narratario el autor establece desde la primera obra de su ciclo autobiográfico, *Baal Babilonia*, hasta la última, *Carta de amor (como un suplicio chino)*, un trastornado diálogo con su madre, que es el *tú* de la primera obra y el *yo* de la última, en la cual el propio autor se convierte en narratario. Los cambios de voces narrativas en Arrabal sirven muchas veces para permitir que otros personajes expresen (al menos aparentemente) de forma directa sus perspectivas, además de producir la ilusión de

objetividad en su relato. La introducción de otras voces y de elementos externos, como los documentos y cartas que reproduce en sus textos, parecen conferir a la narración objetividad y distancia, lo que resaltaría el carácter *real* de la narración, que finge ofrecer distintas perspectivas sobre los mismos acontecimientos. La forma como el autor lo maneja, sin embargo, refuerza su perspectiva como la más fiable entre todas las presentadas en el texto, ya que señala incongruencias en los discursos de otros personajes, especialmente de la madre, mientras que corrobora su propia perspectiva a través de la desaparición del narrador y la reproducción de cartas y documentos seleccionados.

Los dos autores alcanzan sus niveles más altos de lirismo en las últimas obras del conjunto, las que, de forma coincidente, están totalmente dedicadas a sus madres. Ninguna de estas obras obedece al pacto autobiográfico como inicialmente propuesto por Lejeune: Queirós empieza su ciclo autobiográfico con un narrador ambiguo, dividido en dos, pasa al uso de la tercera persona en *Indez*, e incluso atribuye un nombre ficticio a su personaje, hasta llegar a la completa eliminación de nombres en *Vermelho amargo*, y, sin embargo, evidencia el tono confesional de su obra. Arrabal cambia la propia perspectiva de su historia y la percepción de su madre, lo que es evidenciado por el juego narrador/narratario establecido en sus obras. Ambos autores utilizan muchas veces el lenguaje infantil para reproducir la perspectiva del Yo que recuerda, sin, con eso, empobrecer su relato. El tiempo y la memoria en sus obras son líricos, además de subjetivos. Queirós, especialmente, se expresa a través de una prosa poética que alcanza su cumbre en *Vermelho amargo*.

Fernando Arrabal y Bartolomeu Campos de Queirós producen, así, obras singulares dentro del género. Queirós parte de los elementos cotidianos, que engendran su impulso lírico, para producir textos autobiográficos que destacan por su carácter poético. Arrabal tiene una prosa más fría, menos sentimental, pero ambos despiertan gran empatía en el lector, que, como afirma Lejeune, se lee a sí mismo también en sus obras.

ABSTRACT

The literatures of the Self have become increasingly important in the past decades, and if we consider its recent rise in the Spanish and Brazilian literatures - specially in the late 1970s, thanks to the end of Franco's dictatorship in Spain, and of the AI-5 in Brazil - studies concerning this literary genre and contemporary works from the stated countries assume a great relevance both nationally and internationally. A greater number of theoretical studies concerning this genre have also started to emerge. However, in comparison to other European countries, they are still recent in these two countries, and mostly in Brazil, which has a much younger literature tradition than Spain, and where specific studies concerning the autobiographical genre are less numerous, particularly when compared to the importance they have in countries like France, where the literature of the Self is already a well established tradition. The present study, however, will not attempt to provide new definitions of the autobiographical genre, whose very existence is still questioned by some theorists. The two major strands concerning the literature of the Self, which are mainly represented by Lejeune and Paul de Man and generally considered discordant, are here regarded as complementary and non-exclusive. In other words, this study considers that both a referentiality of the narrator-character regarding the author and a fictionalization of the Self as a product of the discourse exist simultaneously.

The present research is based on the hypothesis that two contemporary authors, from countries with similar recent histories, as well as related languages, such as Brazil and Spain, could generate a similar autobiographical production. Bartolomeu Campos de Queirós, despite his vast literary production and the prizes he won, has not yet received the deserved attention neither in Brazil nor abroad. Furthermore, as an analysis of his work made in Spain, this research intends to contribute to the raise the author's visibility outside Brazil. On the other hand, Fernando Arrabal is widely recognized internationally, and has created a wide and varied artistic production. Although mostly being known for his work as a playwright, he is equally the author of numerous works of fiction and poetry, books about chess, and even screenplays. Arrabal is also a film director, alongside other activities that could be mentioned. Even

though the author has won Spanish as well as international prizes, the attention Arrabal has received in Spain is still lower than it is in other countries. Moreover, critics tend to favor the studies concerning his theatrical works, making the study on his autobiographical production, which is mostly in prose, even more relevant.

Though there are some studies concerning the autobiographical production of these authors, the approach of the present investigation is different, and the comparison of their work, unprecedented. They both suffered a great absence in their lives: Arrabal loses his father at the age of four, believing for many years that he was dead, until discovering, in his adolescence, that he had spent years imprisoned as a political prisoner of the Franco dictatorship, before escaping and finally disappearing. On the other hand, Queirós loses his mother at the age of six as a result of cancer. This absence that they share in their lives deeply marks their work, becoming a major and obsessively repeated theme and allowing us to draw a first parallel between the two. Arrabal repeats, on numerous occasions, that his father was the person who influenced him the most, and that his absence had unquestionable implications in his life and work. However, as it is with Queirós, all his work is, in fact, dedicated to his mother. Oddly enough, Arrabal and Queirós's personal stories share other similarities: due to their orphanhood, both had to live with their grandparents during childhood, they also came to consider the possibility of consecrating their lives to religion, and both lived in exile in Paris due to the military dictatorship that was taking place in their home countries. Furthermore, the authors share other textual similarities, such as the repetition of narrative elements and recurring themes in their work. Examples of this include the constant presence of catholic religion in their memories, the approach of the literary spaces and the established intertextuality between their works that form their autobiographical cycles.

This characteristic underlies another aim of this research: to suggest the reading of the works analyzed as a biographical cycle, since they form a very clear ensemble. In Arrabal's case: *Baal Babilonia*, *Carta al general Franco*, *Ceremonia por un teniente abandonado* and *Carta de amor (como un suplicio chino)*. All of these productions revolve around the same events in the life of the author and are mainly focused on his childhood and adolescence, his relationship with his mother, the discovery of the imprisonment of his father and the maternal concealment. In Queirós' case: *Ciganos*, *Indez*, *Por parte de pai*, *Ler, escrever e fazer conta de cabeça*, *O olho de vidro do meu avô*

and *Vermelho amargo*. This selection is based on the consideration that these are his most clearly autobiographical works and also observes the criterion of intertextual relations between the productions, so that their reading as a whole can provide new possibilities of interpretation, in contrast to the individual experience that results from the isolated reading of each one of them.

For the purposes of this research, the external and internal spheres of the autobiographical discourse have been considered as complementary. Consequently, it is of no interest to distinguish the materials faithfully reproduced by the authors from the ones that have been distorted to the detriment of *mimesis* and favoring *poiesis*. The authors start from an autobiographical material to generate discourses that reach high aesthetic levels. Therefore, they do not care about the reproduction of chronological time. Although the form considered as the most spontaneous regarding the telling of an (auto)biography is the retrospective and coherent narration, whose events are connected by causal-temporal nexus, the memory is actually fragmentary and highly influenced by emotions. Arrabal, just as Queirós, respects the logic of a subjective memory, filled with digressions and unique associations. The events that they narrate are, thus, not connected by a causal logic, nor presented in a chronological form, but are intertwined by associations produced by language itself.

Thereby, time is often expressed through space. In Arrabal's convulsed temporal logic, for example, time can be followed through the cities where the character is located, since the chronological order is completely subverted by his discourse and the spaces are what indicate the various periods of his life. Queirós transits between the past and the future, mixing the perceptions of the adult who remembers, and the ones of the child who lives his present through the author's memory. The descriptions of the spaces also help the reader to locate himself in the time of narration. As for the time and the order of events, spaces are also altered by the observer/narrator, so that emotions can alter perceptions of the same place in their memories. The death of Queirós' mother, for example, modifies the perception of his environment. The loss of the mother is in fact the nucleus of his narration, whereas it does not necessarily appear as the argumentative core. It is the main motor of his need to remember.

It is also through space that the authors point out their relation with the catholic religion, the act of learning and, in the case of Arrabal, the politics. Catholicism profoundly influences the imaginary of both authors, and they also relate the sufferings

of Christ with the pains of the absent paternal figure. The Spanish author establishes a relationship of equality between the national macrocosm and the familiar microcosm, he also transforms one into the reflection of the other, both in the figurative sense and with the intention of showing how the medium (the dictatorship) influences the individuals. One of the differences between the two authors that draws our attention is Arrabal's insistence on the political context and the absence of such reflections in the work of Queirós, despite the fact that they both having suffered the consequences of a dictatorial regime. Both authors, however, have as main focus the intimate and familiar life, and the political commentary of the Spanish author is justified by its intrusion in his private environment.

In addition, both authors share the ability of playing with the narrative voices of the text to obtain different effects. Queirós combines the perspective of the adult-Self with the child-Self to highlight, simultaneously, the considerations of the one who is remembering, and the perceptions of the Self that is living the memory. He begins his autobiographical cycle with ambiguous and homodiegetic narrators, but not self-diegetic, combining, at the same time, the first and third grammatical person. The ambiguity produced by such an election highlights the individual's inability to see himself as a unitary being, underlines the split between the child-Self and the adult-Self, even though the narrator seeks to recover identification between the two through remembrance. The Self of the memory becomes the Other to the Self that remembers.

Arrabal also combines different perspectives through a set of narrative voices, especially in *Ceremonia por un teniente abandonado*. In a frantic game between the narrator and the interlocutor, the author establishes, from the first work of his autobiographical cycle, *Baal Babilonia*, to the last, *Carta de amor (como un suplicio chino)*, a disturbed dialogue with his mother, who is the *tú (you)* of his first work and the *yo (I)* of the last, in which the author himself becomes the interlocutor. The changes in the narrative voices in Arrabal's work often serve to allow other characters to express (at least apparently) their perspectives directly, in addition to producing the illusion of objectivity in their narrative. The introduction of other voices and external elements, such as the documents and letters reproduced in his texts, seem to lend objectivity and distance to the narration, which could highlight the *real* character of the narrative, which pretends to offer different perspectives on the same events. The way the author manages it, however, reinforces his perspective as the most reliable of all the

ones that are presented in the text, as it points out inconsistencies in the speeches of other characters, especially the mother, while corroborating his own perspective through the disappearance of the narrator and the reproduction of selected letters and documents.

The two authors reach their highest levels of lyricism in the last works of the ensemble, which, coincidentally, are all dedicated to their mothers. None of these works obeys the autobiographical pact as originally proposed by Lejeune: Queirós begins his autobiographical cycle with an ambiguous narrator, divided in two, then changes to the use of the third person in *Indez*, and even attributes a fictitious name to his character, until finally arriving to the complete elimination of names in *Vermelho amargo*. Nevertheless, it demonstrates the confessional tone of his work. Arrabal changes the very perspective of his history and the perception of his mother, which is evidenced by the game between the narrator / interlocutor established in his works. Both authors often use children's language to reproduce the perspective of the Self that remembers, without thereby impoverishing their story. Time and memory are lyrical in their works, as well as subjective. Queirós, especially, expressed himself through a poetic prose that reaches its summit in *Vermelho amargo*.

Fernando Arrabal and Bartolomeu Campos de Queirós produce, thereby, unique works within the genre. Queirós starts from the everyday elements, which engender his lyrical impulse, to produce autobiographical texts that stand out for their poetic character. Arrabal has a cooler, less sentimental prose, but both arouse great empathy in the reader, who, as Lejeune states, reads himself in his work as well.

1. INTRODUCCIÓN

Al considerar la creciente importancia que han adquirido las llamadas literaturas del Yo, y su reciente auge – en cantidad y calidad – en las literaturas brasileña y española – que, en comparación con la francesa y la anglosajona, por ejemplo, fueron siempre menos prolíficas en relación a la producción de textos autobiográficos –, los estudios sobre el género y los análisis de obras contemporáneas de dichos países asumen una gran relevancia en los estudios literarios tanto a nivel nacional como internacional: “Uno de los cambios más radicales que podemos observar en el territorio siempre convulso de los géneros literarios es el creciente lugar que la civilización actual concede no sólo a la autobiografía, sino en general a toda la familia de géneros memorialísticos.” (Pozuelo, 2006: 9). Así como la producción autobiográfica en Brasil y España crece significativamente en el siglo XX, también empiezan a surgir más estudios teóricos sobre el tema. Sin embargo, en comparación con otros países europeos, el estudio del género todavía es reciente en estos dos países, y, en Brasil, sobretodo, con una tradición literaria mucho más joven que España, es especialmente difícil acceder a investigaciones específicas sobre el género autobiográfico, en particular si se compara con la gran pujanza del tema en países como Francia, en que la escritura autobiográfica ya encuentra una tradición más arraigada. El presente estudio, sin embargo, no pretende aportar nuevas definiciones para la teoría del género autobiográfico, cuya propia existencia es cuestionada por algunos teóricos.

Como los textos autobiográficos, además de su carácter literario, muchas veces sirven como reflejo de la época política y social del sitio y momento histórico en el que viven sus autores – “as memórias pessoais, na medida em que refletiam o meio em que se situava o autor, constituíam uma espécie de força auxiliar da ficção no intuito de mapear a realidade brasileira, mesmo que isto não representasse um projeto específico de atuação.” (Fávero, 1999: 29) –, la presente investigación parte de la hipótesis de que dos autores contemporáneos, provenientes de países con historias recientes semejantes, además de idiomas cercanos, como es el caso de Brasil y España, podrían generar una producción autobiográfica similar.

Bartolomeu Campos de Queirós, pese a su vasta producción literaria, y a los premios recibidos, todavía no ha recibido la atención merecida ni en Brasil ni en el extranjero. La recepción de su obra está intrínsecamente relacionada a la percepción de la misma como literatura infantil, y si se considera el estigma que conlleva tal definición, uno de los objetivos de esta investigación es ofrecer una nueva perspectiva sobre sus

textos. Además, al ser un análisis de su obra en España, este trabajo desea contribuir para que el autor gane una mayor visibilidad también fuera de Brasil. Fernando Arrabal, por su parte, es un autor que goza de gran reconocimiento internacional, con una amplia y variada producción artística. Aunque sea sobretodo reconocido por su labor como dramaturgo, es igualmente autor de textos en prosa y en poesía, de libros sobre ajedrez, e incluso de guiones de películas, además de director de cine, entre otras actividades que se podrían mencionar. Pese a los innumerables premios que ha recibido, a las diversas traducciones de su obra para otros idiomas y al gran número de representaciones de sus piezas en todo el mundo, el autor sigue siendo relativamente ignorado en España, y considerado por muchos como un autor francés. Es importante matizar, sin embargo, que el autor ha recibido premios españoles y existen diversos estudios en España sobre su obra, entre los que destacan las investigaciones de Francisco Torres Monreal y Ángel Berenguer. La atención recibida en su propio país, sin embargo, sigue siendo menor que la que recibe en el extranjero. Además, la crítica suele privilegiar los análisis de su producción teatral, por lo que se hace pertinente una investigación en España sobre su obra autobiográfica, la mayor parte de la cual se encuentra en prosa.

Si bien es cierto que existen algunos estudios que abordan la producción autobiográfica de los autores, el enfoque de la presente investigación será distinto, y la comparación entre ambos autores es inédita. Sobre Arrabal, por ejemplo, en 2015, se ha publicado una tesis doctoral enfocada a la reconstrucción de la vida teatral española del siglo XX, titulada *Escritura autobiográfica de dramaturgos españoles actuales*, en la cual se realiza un estudio comparativo de distintos dramaturgos españoles: Fernando Fernán-Gómez, Francisco Nieva, Jaime de Armiñán, Adolfo Marsillach, Antonio Gala, Albert Boadella y Fernando Arrabal. Sobre Queirós, existen algunas memorias de investigación, sobretodo enfocadas en su contribución para el proceso de formación de lectores en Brasil, como *Caminhos e encruzilhadas: o percurso poético e político de Bartolomeu Campos de Queirós da formação do leitor à formação de leitores*, de Stella de Moraes Pellegrini.

Ambos autores sufren una gran ausencia en sus vidas: Arrabal pierde a su padre a los cuatro años de edad, creyendo por muchos años que él estaba muerto, hasta descubrir, en su adolescencia, que había pasado años encarcelado como preso político de la dictadura franquista, y luego se había fugado y desaparecido; Queirós pierde a su

madre a los seis años de edad, como resultado de un cáncer. La ausencia que tienen en común en sus vidas marca sus obras profundamente, llegando a ser un tema obsesivamente repetido en ellas, lo que permite trazar un primer paralelismo entre los dos. Curiosamente, Arrabal y Queirós comparten otras semejanzas en sus historias personales: debido a la orfandad, ambos tienen que vivir durante algunos años con sus abuelos durante la niñez; los dos autores llegan a considerar la posibilidad de consagrar sus vidas a la religión, Arrabal como sacerdote, y Queirós como monje dominico, los dos llegando, incluso, a vivir un tiempo como seminaristas; y ambos pasan un período en el exilio en París, debido a la dictadura militar instaurada en sus países de origen. Además, los autores comparten otras características textuales, como la repetición de elementos narrativos y temas recurrentes en sus obras; ejemplos de ello son la presencia constante de la religión católica en sus memorias, el tratamiento de los espacios literarios, y la propia intertextualidad establecida entre las obras que componen sus ciclos autobiográficos.

Tal característica, de hecho, fundamenta otro de los objetivos de este estudio: proponer la lectura de las obras aquí analizadas de cada autor como un ciclo autobiográfico, cuya lectura en conjunto enriquece la interpretación de cada obra en particular. Esto explica la elección de las obras que componen el corpus primario de la presente investigación: en el caso de Arrabal, por ejemplo, se podría cuestionar el hecho de que se excluya su diario, *La dudosa luz del día*, de su ciclo autobiográfico, mientras que la inclusión de *Ciganos* en el ciclo de Queirós podría causar extrañeza, por su carácter más fantasioso que las otras obras del conjunto. Sin embargo, la elección de las obras se justifica por lo anteriormente expuesto: *Baal Babilonia*, *Carta al general Franco*, *Ceremonia por un teniente abandonado* y *Carta de amor (como un suplicio chino)* componen un claro conjunto autobiográfico. Todas versan sobre los mismos acontecimientos en la vida del autor, y están enfocadas sobretudo a su infancia y adolescencia, su relación con la madre, el descubrimiento del encarcelamiento del padre y de las ocultaciones maternas. Aunque *Carta al general Franco* sea, efectivamente, una carta dirigida al entonces jefe del Estado, contiene muchos de los temas recurrentes en la producción autobiográfica del autor, y su reproducción en *Ceremonia por un teniente abandonado* igualmente justifica su inclusión en el conjunto. Se podría argüir, en efecto, que *Ceremonia por un teniente abandonado* es el propio intento del escritor de reunir tales obras en un único texto definitivo. Los textos anteriores, no obstante, por las

diferencias que albergan con sus reproducciones en la novela, siguen aportando informaciones importantes, por lo que no pueden ser sustituidos por la lectura de *Ceremonia por un teniente abandonado*. Razones similares explican la inclusión de la obra teatral *Carta de amor (como un suplicio chino)*: pese a que se componga de textos anteriores, sobretudo presentes en *Ceremonia por un teniente abandonado*, como pretendo demostrar, el juego de voces narrativas, el cambio de perspectiva del autor frente a su pasado que se hace patente en esta obra, hace que su inclusión sea imprescindible en este conjunto. *La dudosa luz del día*, por otro lado, aunque trate de algunos temas que obsesionan al autor, tiene un enfoque bastante distinto de los otros textos, por tratarse de un diario – aunque sea un diario inusual y muy propio de Arrabal – aborda sobretudo temas de la vida adulta del autor, pese a que presente digresiones y memorias. Tampoco se incluyen en este conjunto las obras cinematográficas del autor, aunque el guión de *Viva la muerte*, por ejemplo, esté directamente basado en *Baal Babilonia*, para evitar la mezcla de distintos medios, y por considerar que el análisis de una película exige un abordaje que va más allá de su guión, que implica también su carácter visual y sonoro. El mismo argumento se podría extender a una obra teatral, como es el caso de *Carta de amor (como un suplicio chino)*, pero vuelvo a insistir en su imprescindible presencia en el conjunto, por sus características textuales, su relación intrínseca con *Ceremonia por un teniente abandonado*, y sobretudo por el cambio de perspectiva que supone, al final del ciclo, el hecho de que se trate de un monólogo en la voz de la madre del autor.

En el caso de Queirós, se podría argumentar que muchas de sus obras tienen características autobiográficas, como, por ejemplo, *Antes do Depois*. Por otro lado, el argumento es posible para gran parte de la producción literaria de Queirós – y de muchos autores – si el adjetivo *autobiográfico* es llevado al extremo. Las obras elegidas para este análisis, por lo tanto, son las más decididamente autobiográficas, con referencias extratextuales importantes, como la referencia imprescindible a la muerte materna. Otro criterio observado son, como ya se ha expuesto, las relaciones intertextuales establecidas entre las obras, de forma que su lectura en conjunto aporte nuevas posibilidades de interpretación, en contraste con la experiencia individual que proporciona la lectura de cada una de las obras.

La recopilación de datos autobiográficos sobre Bartolomeu Campos de Queirós fue inesperadamente complicada: además de la poca información que se encuentra

disponible sobre la vida del autor, datos sencillos como su fecha y lugar de nacimiento son difíciles de comprobar. Diferentes fuentes indican dos años posibles para su fecha de nacimiento, 1941 y 1944, y hasta tres sitios diferentes como su ciudad natal: Pará de Minas, Papagaio¹ y Formiga – todas ubicadas en el estado² de Minas Gerais. Las distintas fuentes que aportan informaciones contradictorias, además, son igualmente fiables, como, por ejemplo, las propias contraportadas de sus obras, de diferentes editoriales. La editorial Cosac Naify, por ejemplo, indica que el autor nació en Pará de Minas, en 1944; según la editorial Objetiva, sin embargo, el autor nació en 1941 en Papagaios. En un documento preparado como homenaje al autor, titulado “Bartolomeu Campos de Queirós: uma inquietude encantadora”³, aparece en la parte dedicada a su biografía la siguiente información: “Bartolomeu nasceu em 1944 em Pará de Minas, no centro-oeste mineiro. Sua cidade do coração, Papagaio, está presente nas suas narrativas pela vida simples e pitoresca do campo”⁴. Sin embargo, en el mismo documento, en una entrevista a Carlos Herculano, el autor se refiere a su ciudad natal como Papagaios, y todavía en otro apartado del mismo documento, titulado “Dossiê para o Prêmio Hans Christian Andersen”, se afirma: “Na sua auto-apresentação, situamos referências ao seu nascimento (*no ano de 1944, em Papagaio, MG*), às suas origens versáteis, a que associamos marcas excêntricas do humor e da poesia, impregnados na sua interioridade e na sua linguagem”⁵. En el “Dossiê Bartolomeu Campos de Queirós”⁶ de la revista *Palavra. Sesc Literatura em revista*, Formiga es apuntada como el local de su nacimiento en la página 15, “Bartolomeu Campos de Queirós (1944-2012) nasceu numa cidadezinha chamada Formiga, no interior de Minas Gerais”, y Papagaio aparece como su ciudad natal en la página 27: “O autor nasceu em Papagaio (Minas Gerais) no ano de 1944, onde passou a infância”. El proyecto *Paiol Literário*, promovido por *Rascunho* junto a la Fundação Cultural de Curitiba, Sesi Paraná y Fiep⁷, a quien el autor concedió una entrevista, apunta su nacimiento en Papagaio en 1944. Además, las informaciones

¹ Algunas veces el nombre de la ciudad aparece como Papagaio, otras como Papagaios.

² Brasil es un país dividido en 26 estados (unidades federales) y un distrito federal, cada estado es dividido en ciudades, semejante a lo que en España se llaman comunidades autónomas.

³ Disponible en <http://www.fnlij.org.br/site/publicacoes-em-pdf/item/307-exposi%C3%A7%C3%A3o-bartolomeu-campos-de-queiroz.html>

⁴ El documento no está separado por páginas.

⁵ La cursiva es mía.

⁶ Disponible en http://www.sesc.com.br/wps/wcm/connect/e518f891-c00b-4008-9cec-dc7363d572ba/Palavra_2012.pdf?MOD=AJPERES&CACHEID=e518f891-c00b-4008-9cec-dc7363d572ba

⁷ Disponible en <http://rascunho.com.br/bartolomeu-campos-de-queiros/>

sobre la fecha de publicación de su primer libro, *O peixe e o pássaro*, son igualmente contradictorias: algunas editoriales, como la Editora Moderna y Quinteto Editorial, señalan que la primera edición se publica en el año 1971; otras, como RHJ, Global y FTD afirman que la primera edición data de 1974. Habiendo entrado en contacto con algunas de las editoriales que han publicado sus obras, y con personas que escribieron sobre su trabajo, como por ejemplo Márcia Cabral, quien escribió sobre él en ocasión de su fallecimiento en 2012, para la *Revista Palavra Sesc*, las contradicciones sobre tales informaciones se mantienen, y en muchos textos los autores prefieren referirse a Queirós como nacido en Minas Gerais, sin especificar la ciudad o el año.

En un texto atribuido al propio autor, sin embargo, publicado póstumamente en *Contos e poemas para ler na escola*, Queirós afirma haber nacido en Papagaios: “Meu pai vivia mudando de um lugar para o outro. Nasci em Papagaios, morei em Pará de Minas e em Pitangui, com meu avô.” (2014: 17). En conversación con la profesora Dra. Eliana Yunes, amiga del autor, con quien Queirós trabajó durante años en el proyecto ProLer, y quien ha dirigido algunas investigaciones sobre su obra, pude comprobar que lo más probable es que el autor haya de hecho nacido en Papagaios, en 1944. Además, en un texto⁸ atribuido a su amigo Frei Betto⁹, el fraile afirma que comparten la misma fecha de cumpleaños: 25 de agosto de 1944. La misma fecha aparece en la disertación titulada *Bartolomeu Campos de Queirós: sementeiro de memória e performance narrativa*, (Millen, 2010: 40). La primera edición de *O peixe e o pássaro* está descatalogada, tanto para consulta como para compra, por lo que tampoco he podido comprobar la fecha de su aparición, siendo la más probable, sin embargo, 1971, como está confirmado por Eliana Yunes.

La labor de recopilar las obras autobiográficas más significativas de Brasil y España ha sido compleja en algunos momentos por la abundancia de títulos y en otros, justo por el motivo contrario, por la escasez de obras de este tipo en determinados periodos, como se puede observar en el tercer capítulo. Por este motivo, y con el objetivo de contribuir para futuros estudios sobre el tema, en las referencias bibliográficas se encuentra un pequeño catálogo de las obras consideradas como autobiográficas en estos dos países, especialmente a partir del siglo XIX, todas ellas

⁸ <https://gatodesofadeitaerolanaflist.blogspot.com.es/2011/05/bartolomeu-campos-de-queiros-e-um.html>

⁹ Fraile dominico brasileño, autor de más de 50 libros, entre los cuales el famoso *Batismo de sangue*.

citadas en estas páginas. No es el propósito de esta investigación, sin embargo, ofrecer un panorama exhaustivo del género autobiográfico en Brasil y España, sino simplemente esbozar el contexto histórico y literario en que surgen las obras de Arrabal y Queirós para contextualizar a ambos autores.

Como suelen abundar los análisis temporales en el género autobiográfico y como, en las obras de Queirós y Arrabal, el tiempo está presente en todas y cada una de sus páginas, el tiempo se ha considerado, en este trabajo, como un fenómeno constante y, por lo tanto, analizable en el contexto de otros capítulos. El tiempo en sus obras es, además, eminentemente psicológico, por lo que se asocia constantemente a la lógica subjetiva de los narradores generada por sus digresiones relativas a los espacios y a los personajes rememorados. Como afirma Rosenfeld (1972: 28), “o homem é o único ente que não se situa somente ‘no’ tempo, mas que ‘é’ essencialmente tempo”. En lugar de enfocar el análisis en el flujo temporal dentro del género autobiográfico, tema ya abundantemente abordado, por lo tanto, se ha preferido prestar una mayor atención al tratamiento del espacio y la voz narrativa.

Los objetivos de la presente investigación son, por lo tanto, proponer la lectura de *Baal Babilonia*, *Carta al general Franco*, *Ceremonia por un teniente abandonado* y *Carta de amor (como un suplicio chino)*, en el caso de Arrabal, y de *Ciganos*, *Indez*, *Por parte de pai*, *Ler, escrever e fazer conta de cabeça*, *O olho de vidro do meu avô* y *Vermelho amargo*, en el caso de Queirós, como un ciclo autobiográfico; proporcionar una nueva perspectiva sobre la recepción de la obra de Queirós, y una mayor visibilidad para su producción literaria; contribuir a los estudios sobre Fernando Arrabal realizados en España, y en castellano; demostrar, a través del análisis de los espacios literarios y de las voces narrativas, las múltiples semejanzas entre ambos autores, y la habilidad que igualmente comparten en transformar su material autobiográfico en una escritura singular y poética, que destaca en el seno de un determinado contexto histórico y genérico.

2. LAS ESCRITURAS DEL YO

2.1. Teorías contemporáneas sobre las escrituras del Yo

La historia y el origen del género autobiográfico son temas de debate entre distintos teóricos y el propio hecho de concederle a la autobiografía el estatuto de género literario es algo polémico. Aún así, se suele situar el origen de la escritura autobiográfica a finales del siglo XVIII, especialmente con la publicación de *Les Confessions*, de Rousseau, en 1770. No se puede ignorar, evidentemente, un texto como *Las Confesiones* de San Agustín, pero esta es una obra singular para su tiempo, y es a partir de finales del siglo XVIII que la literatura autobiográfica deja de ser un hecho aislado y pasa a difundirse por Europa. Esto se debe a un momento cultural y social que no es pródigo en la creación de obras proclives a la autorreflexión, por la posición que el individuo asume en la sociedad: “La acción de exhibir un yo, y lo que ello implica, barriendo la frontera muy segura de los espacios público, privado e íntimo, era impensable en la Grecia y Roma clásicas, la Edad Media y durante buena parte del primer Renacimiento” (Pozuelo, 2006: 9).

Con el Renacimiento y la Ilustración hay una ruptura con la trascendencia teológica, un alejamiento de la filosofía medieval y una transición a la humanización de la filosofía, caracterizada por la afirmación de los valores y de la personalidad individuales. El cristianismo tiene un doble papel en dicha transición: la búsqueda del autoconocimiento – que en términos religiosos se puede denominar el conocimiento del alma – y, por otro lado, el distanciamiento filosófico de Dios. Es justamente este anhelo que lleva a San Agustín a escribir sus *Confesiones*, buscando, por ejemplo, la comprensión de su esencia; busca también, sin embargo, el conocimiento de sí mismo a través de la experiencia. Su autobiografía, como indica el título, empieza de forma confesional, muy propia del cristianismo, pero luego pasa al proceso de autoconocimiento *a través* de la escritura, es decir, dejando de ser el intento de meramente reflejar el ser en el texto para crearlo y descubrirlo en la escritura.

Las literaturas en lengua inglesa y francesa ofrecen numerosos y distintos ejemplos de textos autobiográficos, desde el Romanticismo hasta hoy, como *The prelude* de Wordsworth, *Les Confessions* de Rousseau, o incluso *A Portrait of the Artist as a Young Man* de Joyce y *À la recherche du temps perdu* de Proust, ambos considerados por muchos como novelas autobiográficas, o *Roland Barthes par Roland Barthes* de Barthes;

la diversidad de formato y estilo que asumen tales obras ilustra un importante punto que es justamente la complejidad de compilación de textos autobiográficos dada su disparidad y la cambiante concepción del *yo* y del concepto de identidad, que resultan en la problemática cuestión de la definición del género autobiográfico. La literatura autobiográfica en Brasil y España es menos numerosa que en la literatura anglosajona o la francesa y el género tarda más en alcanzar su auge en estos países; no obstante, a partir de los principios del siglo XX, los textos memorialísticos en general dan un salto en ambas literaturas, tanto en cantidad como en calidad.

La llamada literatura intimista, o literatura del *yo*, ha adquirido en los últimos años un peso creciente, según afirman muchos autores. Paul Jay (1984: 17), por ejemplo, habla de la posmodernidad como el “período en que los escritores se convierten por sí mismos en temática y sujeto de sus propias obras”; Javier del Prado, Juan Bravo Castillo y María Dolores Picazo afirman que “la inseminación de la presencia del *yo* en la literatura de la modernidad occidental constituye la dominante de ésta” (1994: 13); Gilbert Durand afirma que, en el Occidente, la novela se convierte en autobiografía (Bravo et al., 1994: 13) y Romera Castillo, además de comentar la actualidad en España del género autobiográfico, concluye que la novela, refugiándose en la escritura intimista, se enmarca en lo que hoy se denomina *autoficción* (2006: 29).

Según Emilio Lledó (2011: 17), toda experiencia es una elaboración, más que una aceptación de una realidad exterior. El propio acto de elaborar las experiencias individuales – las cuales no poseen un formato narrativo intrínseco – de forma narrativa indica la reelaboración de experiencias pasadas teniendo en consideración eventos futuros, de manera que se les concede un significado y una importancia que a lo mejor no tenían en su momento. Toda historia es contada desde un presente, que formula una interpretación del pasado. La elaboración narrativa de tales experiencias indica esta necesidad del ser humano de constituirse como unidad coherente, ordenando los eventos pasados de forma a conferirles una interpretación lógica en la creación del *yo*. El pasado, si bien es inmutable, en cierto sentido está en constante cambio en relación a las elaboraciones del presente. El ser humano está en incesante diálogo con el pasado, y hay un deseo de ver en él las semejanzas que conforman una unidad de personalidad en la constitución del *yo*. Fávero comenta que este es justamente uno de los motivos que mueven los memorialistas: “Trata-se, pois, da necessidade que o homem tem de ver-se

como unidade e continuidade, de constatar como sua configuração humana atual está vinculada por suas experiências mais remotas.” (Fávero, 1999: 79).

La existencia de un único yo, autónomo y consciente, por otra parte, es un tema polémico entre teóricos de distintos campos del conocimiento y la controversia se extiende todavía más cuando se trata del uso de la primera persona que se presenta como *real* en la escritura. Además de remitir a la cuestión de la identidad, se puede inquirir si esta persona gramatical es una herramienta para expresar un yo psicológico concebido como exterior al lenguaje, o si, al contrario, es un efecto de la propia enunciación.

Las teorías sobre el género autobiográfico se dividen en dos principales corrientes: a) las que defienden la referencialidad del narrador-personaje, y consideran el texto como *verdad*; b) las que consideran que la construcción de una identidad en el texto es una *ficción*, que toda narración de un yo es una forma de ficcionalización, e interpretan el sujeto como esfera del discurso.

La referencia teórica de la primera corriente es, sin duda, Philippe Lejeune, quien dedicó diversos libros al estudio del tema¹⁰. Con la intención de definir límites para la determinación del género autobiográfico, en un primer momento de su crítica, el autor privilegia los textos en prosa y se atiene a los que confieren una perspectiva histórica de la formación del yo autoral, por lo que ofrece la siguiente definición de autobiografía: “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” (1994: 11). Lejeune delimita, así, el tiempo (pasado), el formato (prosa) y el enfoque (historia de la personalidad del autor) de las obras autobiográficas. Tal definición, sin embargo, se muestra insuficiente cuando alguien intenta recopilar un corpus, entre otros problemas porque se ve obligado a descartar todos los textos en poesía – lo que excluiría importantes autores como, por ejemplo, Wordsworth. Más importante que su definición de autobiografía, empero, es lo que denomina “pacto autobiográfico”: el nombre propio compartido entre el autor, el personaje y el narrador. El *contrato* propuesto del autor al lector depende de este elemento extratextual que es el nombre del autor en la portada del libro, la firma de una persona real, cuya veracidad es verificable en el registro legal, a la que remite el nombre

¹⁰ *L'Autobiographie en France* (1971), *Le Pacte autobiographique* (1975), *Je est un autre : l'autobiographie de la littérature aux médias* (1980), *Moi aussi* (1986), *Pour l'autobiographie* (1998), entre otros.

del narrador-personaje. Esta sería la marca distintiva de la autobiografía, según Lejeune: “una forma de contrato entre autor y lector en el que el autobiógrafo se compromete explícitamente no a una exactitud histórica imposible sino al esfuerzo sincero por vérselas con su vida y por entenderla.” (1994: 12). La elección de los términos “pacto” y “contrato” no es casual: por un lado Lejeune confiere un carácter trascendental a tal relación – en sus palabras, “pacto” alude al mitológico pacto con el diablo, al pacto de sangre –, y por otro, un carácter pragmático que refuerza la idea de *realidad*. Lo que muchos autores critican, sin embargo, es que tanto un pacto como un contrato indican reciprocidad y simultaneidad, y que, en la relación autor-lector, este vínculo solo se puede establecer de forma unilateral, del autor al lector.

Lejeune reformula sus teorías más de una vez, rectificando su propia concepción desarrollada en los libros *L'Autobiographie en France* (1971) y *Le Pacte autobiographique* (1975) en los textos “Le Pacte autobiographique (bis)” (1986) y en “Le Pacte autobiographique 25 ans après” (2001), por ejemplo. Al defenderse de algunas críticas, explica que a pesar de que tal contrato sea, efectivamente, una propuesta del autor al lector (unilateral), en el momento de lectura, es imposible que el lector lo ignore, aunque sea para rechazarlo. De ahí que Lejeune diga que el género autobiográfico es un género “fiduciario”. El lector debe decidir si cree o no en el pacto, y esto va a determinar el enfoque de su lectura. Pero, insiste Lejeune, sin el pacto, no hay autobiografía.

Ambas corrientes críticas tienen su eje en el carácter dual de las escrituras del yo, sobretodo en el hecho de que el análisis formal del texto no es suficiente para discernir el ficcional del autobiográfico. El pacto surge justamente de la búsqueda por una frontera externa al texto, pero sus límites se hacen patentes cuando surgen “falsas” autobiografías, parodias, o cuando los autores juegan con los nombres propios en sus obras, ficcionalizan lo real, etc. Lejeune intenta solucionar esta cuestión con un cuadro en el cual espera prever las posibles combinaciones de nombre propio (autor-narrador-personaje) y formas de escritura. Crea nueve posibilidades al cruzar distintos pactos de lectura con diferentes relaciones entre el nombre del autor y el del personaje: considera que puede haber el pacto autobiográfico, el novelesco, o la ausencia de pacto de lectura; a los pactos se cruzan el nombre del personaje, que puede ser igual o diferente del nombre del autor o, incluso, inexistente. De las nueve posibilidades resultantes, dos son consideradas como “casas ciegas” por el autor: la que cruza el pacto autobiográfico con

el nombre del personaje distinto del nombre del autor (que en sí es una contradicción), y la que cruza el pacto novelesco con el nombre del personaje igual al del autor.

Serge Doubrovsky rellena esta segunda casa vacía con su obra *Fils* (1977), presentada como novela pero con el uso concomitante del nombre propio del autor. En su artículo “Pourquoi l'autofiction?” (2003), defiende la posibilidad de esta convergencia en el texto, que denomina, entonces, *autoficción*. Lejeune lo toma como punto de partida y replantea el propio cuadro en “Le Pacte autobiographique (bis)”, rectificando no solo la “casa ciega” rellena por Doubrovsky, sino que añadiendo más posibilidades: el autor se da cuenta de que había considerado la posibilidad de la doble ausencia pero no la de ambigüedad. También aclara que reconoce su equívoco al trazar una relación de identidad entre novela y ficción. Por consiguiente, debe incorporar la posibilidad de que el nombre del personaje sea a la vez semejante al nombre del autor y diferente (por ejemplo, nombres distintos pero con las mismas iniciales), o la de que un libro se presente como novela en el subtítulo pero como autobiografía en la adenda – con las adiciones, el cuadro tendría dieciséis casas.

Si bien el pacto se muestra insuficiente en cuanto a la distinción entre autobiografías y sus géneros fronterizos¹¹ (novela autobiográfica, autobiografía que finge ser biografía – escrita en tercera persona –, memorias, autoficción, etc.), es de innegable importancia para toda la crítica autobiográfica, tanto para los teóricos que están de acuerdo con Lejeune como para los que discrepan, ya que en ambos casos él parece ser el punto de partida para nuevas teorías sobre el género. Es el caso, por ejemplo, de Paul de Man, una de las referencias teóricas de la segunda corriente crítica anteriormente mencionada.

De Man considera problemático intentar definir la autobiografía como género literario, lo que la elevaría al nivel de la tragedia o de la épica, pero cuya comparación no favorecería a los propios textos autobiográficos. Según el autor, tanto empírica como teóricamente, la autobiografía no se presta a definiciones genéricas (1979: 920). El análisis de un corpus es improductivo en este sentido, ya que tales obras son dispares, a veces incluso incompatibles en términos genéricos. Asevera ser revelador que la discusión sobre el género, que suele ser prolífica cuando se trata de la tragedia o de la novela, sea estéril en este caso: tan solo se establece un modelo genérico, el intento de

¹¹ Algunos autores los consideran géneros fronterizos, otros, subgéneros de la autobiografía.

recopilar un corpus lo desvanece. La visión teórica sobre el género autobiográfico cambia mucho según qué obras se analizan.

Dado que las considera infructíferas, de Man no se enfrenta a las clásicas discusiones generadas por cualquiera que se aventure en el tema, tales como ¿Existe autobiografía antes del siglo XVIII?, o ¿Es posible que haya autobiografía en verso?; sino que, en lugar de replantearlas, propone la siguiente cuestión:

We assume that life *produces* the autobiography as an act produces its consequences, but can we not suggest, with equal justice, that the autobiographical project may itself produce and determine the life and that whatever the writer *does* is in fact governed by the technical demands of self-portraiture and thus determined, in all aspects, by the resources of his medium? (De Man, 1979: 920).

Diferentemente de Lejeune, de Man considera el sujeto como una producción textual, y, por lo tanto, que el referente no determina la figura. Es más, argumenta que la relación establecida por el nombre propio (compartido por autor-narrador-personaje) crea una ilusión referencial. La autobiografía no sería, entonces, la *mímesis* de una realidad, sino la *mímesis* de un acto de lenguaje (Pozuelo, 2006: 25-26). En consecuencia, todos los textos tendrían un elemento autobiográfico, pero, por la misma lógica, se podría afirmar que el género autobiográfico no existe. La base referencial de la autobiografía es, para él, una ilusión fruto de la retórica del lenguaje.

Si la idea de que la autobiografía refleja un ser real en el texto es una ilusión, y si el ser resultante de tal creación del lenguaje es una ficción, la autobiografía no es ni el reflejo de una figura real, ni un instrumento fiable para alcanzar el autoconocimiento. Luego, el interés de la autobiografía para Paul de Man reside en otra parte: “The interest of autobiography, then, is not that it reveals reliable self-knowledge – it does not – but that it demonstrates in a striking way the impossibility of closure and of totalization (that is the impossibility of coming into being) of all textual systems made up of tropological substitutions.” (De Man, 1979: 922).

A esta visión del yo como esfera del texto, compartida con la crítica deconstruivista, se suma la problemática de la propia concepción de sujeto e identidad en la filosofía contemporánea. Cuestiones como la incertidumbre de la memoria, el inconsciente, el inasible autoconocimiento, y hasta la “muerte del autor”, refuerzan la

idea de la imposibilidad de reflejar en el texto un yo *verdadero*. El propio Lejeune afirma: “Decir la verdad sobre sí mismo, constituirse como sujeto completamente realizado – es una utopía.” (1994: 23). Acorde con tal consideración, Nora Catelli traza una analogía del espacio autobiográfico con el espacio entre la faz de un actor y su máscara:

Pero, aun soldada, la máscara cubre una superficie que no se le asemeja. Anfractuosidades, hendeduras y cráteres de lo escondido, que no se acoplan a la máscara, crean una cámara de aire que en su espesor abarca lo que acostumbramos a llamar impostura. Y esa cámara de aire, esa impostura, es el espacio autobiográfico: el lugar donde un yo, prisionero de sí mismo, obsesivo, mujer o mentiroso, proclama, para poder narrar su historia, que él (o ella) fue aquello que hoy escribe. Postula, en síntesis, una relación de semejanza (1991: 11).

El planteamiento del espacio autobiográfico como impostura es en sí mismo doble, porque en la propia desconfianza acerca de la veracidad de los hechos narrados en tales obras, de la sinceridad del autor-narrador, se reconoce que el texto autobiográfico se propone como un discurso *verdadero*. A final, solo es posible utilizar términos como *mentira* o *impostura* cuando se discuten textos que se pretenden *reales*; en el espacio ficcional no cabe tal debate. De esta forma, el texto autobiográfico se acerca a los textos científicos o documentales en su modo de lectura, porque se refieren a una realidad exterior pasible de verificación. En el caso de las autobiografías, no obstante, es debatible hasta qué punto importa si el texto presenta mentiras, equívocos, fallos de memoria¹², o ficcionalización de lo real. Porque si por un lado el texto es considerado como ficción, la *mentira* deja de ser relevante; por otro lado, si es considerado como un discurso con características de realidad, quizá tales deformaciones no resulten en la pérdida de su autenticidad. De hecho es un aspecto recurrente en los textos autorreflexivos que el propio autor manifieste cautela respecto a sus memorias: “a relativização ou mesmo a desconfiança a respeito da fiel recuperação dos primeiros passos no mundo. Não são poucos os autores que se referem ao problema, justificando da maneira que podem as eventuais imprecisões, para não falar das distorções, que sabem inevitáveis.” (Fávero, 1999: 63).

¹² La relación entre memoria y olvido puede ser muy relevante para los análisis de textos autobiográficos, en los cuales el olvido puede reclamar un lugar tan eminente como los recuerdos.

A pesar de tantos indicios hacia la imposibilidad de la representación de una identidad en un texto, de una memoria fiable que pueda narrar correcta y sinceramente eventos pasados, a pesar de la inviabilidad de definir el género autobiográfico con base en un corpus, o a partir de la análisis formal de los textos, las obras autobiográficas no son *leídas* como ficción. Como dice Lejeune: “Por muy imposible que resulte la autobiografía, ello no le impide en absoluto existir” (1994: 23).

Es de fundamental importancia para la discusión del género la historia de sus modos de lectura. Cuando aparecen los primeros textos autobiográficos, hay un menosprecio y cierta desconfianza hacia estas historias privadas, en un momento en que las biografías eran reservadas a las historias de héroes o a la vida de los santos. Estas reflexiones íntimas, confesionales, llegan a ser descritas como “perpetradas por los prisioneros del yo, neuróticos, obsesivos o mujeres” (Catelli, 1991: 9), ocupando un lugar de menor importancia en comparación a la novela u otras formas de escritura. *Les Confessions* de Rousseau, aunque tanto el título como el texto indiquen claramente la intención del autor de que la obra fuera leída como *verdad*, suele ser leída como ejemplo de ficcionalización del yo, la autobiografía de Semprún, *Autobiografía de Federico Sánchez* (1977), ganó el Premio Planeta, un premio de novela, el diario de Fernando Arrabal, *La dudosa luz del día* (1994), ganó el Premio Espasa de ensayo. Es decir, es frecuente que incluso las obras de reconocido valor literario rechacen, sea por parte del autor o de la crítica, el título de autobiográficas. Con esto, las fronteras entre los géneros literarios parecen confundirse todavía más.

Por otro lado, la constante en la cuestión del problema autobiográfico es justamente su carácter fronterizo, intangible y cambiante. Según Fávero (1999: 117), la disolución de las fronteras entre invención y fidelidad suele tener un resultado positivo respecto a la calidad literaria de tales obras: él arguye que de la misma manera que una buena novela presenta un mundo inventado con fuertes características de realidad, una buena autobiografía recupera un mundo real como si fuera una invención. Los grandes novelistas frecuentemente son buenos autobiógrafos. Entre los temas recurrentes en obras autobiográficas de escritores se destacan la búsqueda por el recuerdo más lejano, la vida en el colegio, la alfabetización, el inicio del contacto con la literatura y la relación con los padres. Otro punto de convergencia es que parte de la motivación de los autores suele ser evitar el olvido: “uma preocupação típica de textos de memórias, que é a de evitar que certas situações caiam no esquecimento” (Fávero, 1999: 83).

Las ambigüedades entre memoria y olvido en los textos autobiográficos son asaz interesantes: una escritura fundamentada en la memoria frecuentemente incitada por el deseo de prevenir el olvido. Pero la propia memoria es considerada por muchos autores como un género de ficción, que, además de no ser totalmente fiable, re-interpreta los hechos pasados confiriéndoles una lógica narrativa causal: “Todo el que recuerda miente, porque el presente modifica el curso del pasado y el tiempo diluye las fronteras entre lo fidedigno y lo ilusorio.” (Romera, 2006: 31). Además, como comentado anteriormente, los olvidos suelen ser tan o más importantes en dichas obras que los recuerdos, toda la obra autobiográfica de Arrabal, por ejemplo, está profundamente marcada por el olvido de su padre. Bartolomeu Campos de Queirós dice, en su *Vermelho amargo*: “É preciso muito bem esquecer para experimentar a alegria de novamente lembrar-se. Tantos pedaços de nós dormem num canto da memória, que a memória chega a esquecer-se deles. E a palavra – basta uma só palavra – é flecha para sangrar o abstrato morto.” (16-17).

Así, si se acepta el carácter multiforme de la autobiografía, y se considera, además de sus modos de escritura, la historia de sus formas de lectura, su dimensión externa y pragmática (que la considera como real), y su dimensión interna (que tiende a la lectura deconstruccionista y a la ficcionalización del yo), no son necesariamente incompatibles. Los autores de *Autobiografía y modernidad literaria*, reivindicando la recuperación del *referente* frente a lo que llaman “la tiranía del *signo* y del *código*”, concluyen de forma muy apropiada la cuestión del ser en el texto: “No es el lenguaje que me crea; soy yo, con mi totalidad consciente e inconsciente, el que me creo en el lenguaje” (Bravo et al., 1994: 14). A partir de tal consideración, tal vez sea posible reconciliar el yo referencial y el yo producto del lenguaje. Aunque no es posible que un individuo sea absolutamente autónomo y consciente de su identidad, es posible considerar que sus impulsos conscientes e inconscientes actúen de forma conjunta en una escritura que no busca simplemente producir su reflejo en el texto, sino crear al yo en el texto, a partir su “totalidad consciente e inconsciente” y del propio lenguaje. De esta forma, es posible considerar la existencia de un yo creado no *por* el lenguaje, sino *a través* de la escritura, reuniendo así el yo referencial con el yo esfera del discurso.

Es necesario esbozar la coyuntura en la que se inscribe la presente investigación y resaltar la actualidad y relevancia del asunto, pero no pretendo con este breve resumen de la problemática del género autobiográfico alcanzar una conclusión

definitiva sobre el tema, ni ofrecer una nueva postura ante la cuestión. Por consiguiente, a esta investigación interesa más el adjetivo *autobiográfico* que establecer formalmente el sustantivo *autobiografía*. Es importante señalar la pertinencia del debate, pero tal polémica encuentra un lugar más oportuno en investigaciones específicas sobre la teoría del género. No interesa a este estudio, por lo tanto, ofrecer la definición última de la autobiografía o discernir sus subgéneros y géneros fronterizos; pero sí es importante señalar que se reconoce la existencia de un género autobiográfico, con todos sus problemas: “La autobiografía es un género en la misma medida en que contiene estilos muy distintos. Eso no es incompatible con su estatuto genérico, que es multiforme, convencional e históricamente movedido” (Pozuelo, 2006: 21). También hay que puntuar que la presente pesquisa es conforme a la corriente que considera las dos esferas del yo autobiográfico como complementares y no como incompatibles. Las obras aquí analizadas, luego, abarcan distintos formatos: narrativa en prosa, prosa-poética, epístola e incluso teatro; y los autores estudiados presentan características peculiares, transitando entre las memorias, la confesión hasta la autoficción.

2.2. Apuntes para una historia del género en España

Es recurrente la afirmación de que la producción autobiográfica en España es exigua hasta 1975, fecha de muerte del jefe de Estado, y momento a partir del cual hay un creciente interés por esta modalidad de escritura. Es cierto que si comparada con las literaturas anglosajona y francesa, la española presenta una menor cantidad tanto de textos autobiográficos como de reflexiones teóricas sobre el tema. No obstante, algunos teóricos arguyen que hay una sorprendente abundancia de textos autobiográficos en España desde el siglo XIX¹³.

Con anterioridad al siglo XIX, existe el singular caso de la *Vida* de Santa Teresa, editada póstumamente, en 1588. Una obra particular que “abre una de las vías que conducen a la autobiografía moderna” (Mercadier, 2004: 84), y que inspira otras monjas a que escriban sus propias autobiografías. Pero entre el siglo XVI y el XIX, además de la publicación de *Vida*, hay pocas obras autobiográficas relevantes publicadas. Anna Caballé considera que “tal vez haya que considerar las repercusiones, en España, de una severa moral católica antierasmista e inquisitorial impuesta del siglo XVI en adelante, y que convirtió la indagación libre en torno al yo, tal como se venía practicando, en un acto colmado de peligros” (1995: 134). De esa forma, mientras la autobiografía crece en otros países europeos, no encuentra un terreno especialmente fértil en España en ese momento. Se pueden citar la *Autobiografía* de san Ignacio de Loyola, algunas obras de conquistadores y de soldados, y, en el siglo XVIII, la *Vida* de Diego de Torres Villarroel y las correspondencias y el diario de Moratín.

En el siglo XIX, sin embargo, los textos autobiográficos pasan a ampliarse en España – hay que esclarecer que todavía no se distinguen los géneros (o subgéneros) con los cuales la crítica literaria ahora ya está familiarizada. El enfoque de dichos textos en este período es político, histórico, esencialmente *exterior*. Los autobiógrafos decimonónicos no son muy propensos a relatar la propia individualidad, sino los hechos exteriores más importantes de sus vidas y sus etapas históricas. Entre los rasgos frecuentes, se incluyen la superficialidad emocional, el estilo austero y la autojustificación como motivación de los autores; la excepción es la obra de Antonio Alcalá

¹³ Ana Caballé afirma que “no hay razón que justifique seguir manteniendo la vigencia del tópico de nuestra escasez en ese dominio literario” (1995:136).

Galiano. Estas características señalan el carácter doble de la producción autobiográfica ochocentista: “si bien se desarrollará intensamente en el XIX, acusará la rigidez ideológica y moral imperante” (Caballé, 1995: 141).

La mayoría de las memorias del período tienen como eje central los hechos de la Guerra de la Independencia, como es el caso del testimonio de Pedro Cevallos, Secretario de Estado de Fernando VII, y su *Exposición* (1808), y de las *Memorias* del preceptor del príncipe de Asturias, Juan Escoiquiz. En ese sentido, la obra paradigmática es *Memoria Apologética*, de Manuel Godoy, ejemplo de memorias que pretenden justificar la postura política de sus autores. *El Bosquejillo* (1836), de José Mor de Fuentes, el *Viaje a las Cortes*, de Joaquín Lorenzo Villanueva, las *Memorias* de marqués de Ayerbe, son ejemplos de obras motivadas por el deseo de dejar a la posteridad registro de un tiempo singular. Del mismo período datan *Memoria*, de Jovellanos, *Memoria justificativa*, del general Luis Fernández de Córdoba (1837), *Autobiografía*, de Palafox, *Memorias* (1827), de Juan Van-Halen, *Memorias íntimas*, de Fernando Fernández de Córdoba.

José María Blanco White escribe, en 1832, su *Vida* (1845). Escrita en inglés y como carta personal dirigida al arzobispo Whately, la obra se acerca a *Vida literaria*, de Joaquín Lorenzo Villanueva. Muy distinta de las dos anteriores es la *Autobiografía* del padre Antonio María Claret, escrita entre 1861 y 1865, la cual carece de introspección psicológica. El género autobiográfico da un salto en España con la publicación de *Memorias de un setentón*, de Mesonero Romanos. Un *best seller* en su momento, empuja la escritura de las memorias de otros autores, privilegiando el discurso autobiográfico histórico, a diferencia de la primera mitad del siglo XIX, marcada por el discurso político.

Posteriormente a las memorias de Mesonero Romanos, se publican las *Crónicas retrospectivas*, de Valero de Tornos, *Recuerdos del tiempo viejo*, de Zorrilla – considerado por Caballé como el texto autobiográfico más interesante del siglo –, “Apuntes autobiográficos”, prólogo de *Los pasos de Ulloa*” (1886), de Emilia Pardo Barzán, los textos autobiográficos de Emilio Castelar, escritos en 1870, como presentación a sus *Obras escogidas* (1922).

La escritura autobiográfica decimonónica ignora el desarrollo de la personalidad individual y el trasfondo psicológico, centrándose en los hechos exteriores y momentos históricos de los que los autores participan. Las obras del principio del siglo XX, como

no podría dejar de ser, evocan todavía los eventos del siglo anterior, de autores como Luis Taboada, Juan Valero de Tornos, Santiago Ramón y Cajal, Emilio Alcalá Galiano, Benito Pérez Galdós, Luis Ruiz Contreras, Enrique Menéndez Pelayo, entre muchos otros. A partir de 1903 y hasta marzo de 1904, la revista *Alma Española* publica la sesión titulada “Juventud triunfante. Autobiografías.”, en la cual difunden sus trabajos Maetzu, Valle-Inclán, Alejandro Sawa y los hermanos Álvarez Quintero. Cuatro años después, Miguel de Unamuno publica *Recuerdos de niñez y de mocedad*, y entre 1908 y 1912, Julio Nombela entrega, en cuatro volúmenes, *Impresiones y recuerdos*, que alcanza una popularidad semejante a la de las memorias de Mesonero Romanos. En 1920 el género alcanza notoriedad lo suficiente como para que se publique una pequeña antología de textos autobiográficos en prosa y en verso. El año siguiente, Armando Palacio Valdés publica la primera parte de sus memorias, *La novela de un novelista*; la segunda parte data de 1940: *Álbum de un viejo*.

El año de 1939 marca un momento de gran división en el país, y los hechos políticos e históricos afectan claramente a la producción autobiográfica. *España, madre nuestra* (1939), de Felipe Sassone, y *La revolución de los patibularios* (1939, 1940), de José María Carretero, son dos obras que, no propiamente autobiografías, son descritas por Caballé como “textos de un acusado oportunismo político y un pertinaz ideologismo” (1995: 167). A partir de 1940 los autores evitan tratar el tema de la Guerra Civil española, y el inicio de la dictadura franquista. Destacan las *Memorias inmemoriales* (1946), de Azorín – el cual ya había escrito otras obras autobiográficas: *La voluntad* (1902), *Antonio Azorín* (1903), *Las confesiones de un pequeño filósofo* (1904) –, que obvia todo el entorno político de España, la guerra, incluso los duros años que la anteceden y la suceden; la *Autobiografía* de Miguel Villalonga, escrita entre 1941 y 1946, publicada póstumamente, en 1947, abarca la historia de su familia y concluyen en el año 1934; *Vida en claro* (1944), de José Moreno Villa, publicada en México, texto que, según Caballé (1995: 181), quizás sea el que más cumple con los requisitos tradicionales del género, como, por ejemplo, el orden cronológico, la perspectiva de revivir el pasado y la madurez del autobiógrafo; *Mis memorias* (1948), de Miguel Mihura, autobiografía no convencional que tiende al humor y a la ironía.

Mi medio siglo se confiesa a medias (1951), del periodista y escritor César González Ruano, fue un *best seller* en los años 50. Del mismo autor, se pueden citar *La alegría de andar* (1934), *Manuel de Montparnasse* (1944), *Imitación del amor* (1946),

Cherche-Midi (1951), *Los oscuros dominios* (1953). Según Caballé, toda su obra puede considerarse autobiográfica: “vida y obra tienden en Ruano a la gestación de una imagen de sí” (1995: 183). La autora compara a Ruano con Ramón Gómez de la Serna y Francisco Umbral, por la relación que mantienen con sus respectivos Yos, y por sus narrativas ambiguas, cambiantes y llenas de lirismo (1995: 184). Igualmente evitando el tema de la tensión política en el país, las memorias de Alberto Insúa terminan en 1927 y alcanzan éxito similar a las de Ruano, *Mi tiempo y yo* (1950), *Horas felices, tiempos crueles* (1953) y *Amor, viajes y literatura* (1959). A partir de la publicación y del éxito de las memorias de estos dos autores, aumenta la producción autobiográfica en España, creciendo también la disparidad entre los textos: *Mi niñez y su mundo*, publicada en 1956, de la condesa de Campo Alange; *Crítica y meditación* (1957), de J. L. L. Aranguren (a la que sigue *Memorias y esperanzas españolas*, en 1969); *Recuerdos y olvidos* (1958), de Jacinto Benavente – iniciadas en 1937, recorren los años de 1866 a 1896 –; *Historial de un libro* (1958), de Cernuda, publicada en México, especie de poética sobre el quehacer literario; *Juventud, provincia* (1959), de Federico García Sanchiz y, finalmente, *La arboleda perdida* (1959), de Rafael Alberti, que tratan de la infancia y juventud de sus autores.

De los años 60 datan textos de interés histórico, que dan testimonio de una época de la historia de la literatura española, como *Memorias de un hombre sin importancia* (1962), de Tomás Álvarez Angulo, *Los hombres de la tierra y del mar* (1962), de Sebastián Juan Arbó, *Mi vida un poco íntima* (1962), de Noel Clarasó Daudí, *Un hombre que se va* (1964), de Eduardo Zamacois, e incluso una antología, *Autobiografía* (1962), editada por Vicente Marrero. Hay que destacar la publicación del *Diario íntimo*, de Eugenio Noel, muerto en 1936: aunque escritos décadas antes, Taurus Ediciones reúne sus textos y los publica en dos volúmenes en 1961 y 1968.

Ya al principio de los años 70 la literatura autobiográfica sufre un cambio, como un presagio del cambio más radical que causa el final de la dictadura franquista en 1975: los autores, que hasta entonces interrumpían sus historias en los años 30, o se atenían a lo personal, pasan a procurar recuperar la identidad española. Las ya mencionadas *Memorias y esperanzas españolas*, publicadas en 1969, de Aranguren, son uno de los primeros balances memoriales que surgen en esta época. María Teresa León publica, en 1970, y desde el exilio, *Memoria de la melancolía* – editada en España en 1977. *Con fuego y con raíces*, publicada póstumamente en 1976, es de las primeras obras

en tratar de la política de la etapa franquista. En 1971, Manuel Vázquez Montalbán publica *Crónica sentimental de España*, y en 1972 se publican *Memorias de un niño de derechas*, de Francisco Umbral, *El apasionante mundo del libro. Memorias de un editor*, de José Ruiz-Castillo Basala y las memorias familiares de Julio Caro Baroja, *Los Baroja* – de la cual se publica una segunda edición, aumentada, en 1978. Sobre esta última, comenta Caballé:

Su estilo es magnífico: una prosa sólida, de gran justeza léxica y no exenta de ironía mantiene el tono sin desmayos ni vacilaciones hasta el final. En cuanto a su contenido, es paralelo al discurrir de las memorias de su tío, Pío Baroja; a las más periféricas de su otro tío Ricardo, el pintor (*Gente del 98*) y, más aún, a toda la novelística barojina, en la medida en que cuentan desde otro ángulo, la crónica familiar de los Baroja. (1995: 207)

También data de 1972 la autobiografía *Desde el amanecer*, de Rosa Chacel, que en 1970 ya había publicado el ensayo *La confesión*, una de las pocas contribuciones españolas a la teoría autobiográfica hasta ese momento. Chacel subvierte la estructura tradicional del relato sometido al orden cronológico, presentando, así, su propia singularidad a través de un nuevo modelo narrativo. En 1974 se publican las notas autobiográficas de Eduardo Chicharro, escritas en 1959, como apéndice a *Música celestial y otros poemas*. En el mismo año aparece un fragmento del diario de Jaime Gil de Biedma, el cual será publicado íntegramente en 1991 con el título *Diario de un artista seriamente enfermo*. Igualmente de 1974 datan las memorias políticas *Ganas de hablar*, de Ignacio Agustí y *Amanecer sin mediodía*, el primer volumen de las memorias de Salvador de Madariaga (el segundo, *Memorias de un federalista*, data de 1977). Especial relieve merece la publicación en España, en 1974, de *Automoribundia*, de Ramón Gómez de la Serna, muerto en 1963. Aunque no es su única obra autobiográfica, *Automoribundia* es considerada su obra maestra; Romera Castillo la describe como espléndida (2006: 22), y ya había sido publicada en 1948, en Buenos Aires.

A partir de 1975, se incrementa la producción autobiográfica española, como dice Guy Mercadier: “en pocas décadas, el supuesto ‘desierto’ de la autobiografía española se ha convertido en florido vergel” (2004: 83). Muchos pueden ser los motivos que justifican tal cambio, como, por ejemplo, el hecho de que con el fin de la dictadura, hay una mayor libertad de expresión, el fin de la censura, el deseo de contar su versión

de la propia vida y los hechos históricos recientes, la prioridad del *yo* – rasgo característico del final del milenio –, florecimiento de la literatura del *ego*, la concepción de esta modalidad de escritura como modelos de vidas ejemplares, siguiendo la tradición de la hagiografía, que se suelen leer como “manuales de lucha por el éxito” (Romera, 2006: 23), además del estímulo de las editoriales, por el interés comercial del género. Anna Caballé comenta, en 1995¹⁴, el hecho de que España dispone, en este momento, de colecciones editoriales dedicadas a la publicación de obras autobiográficas, entre las cuales cita a “Memorias y Testimonios” de Planeta, “Travesías” de Versal, “Biografías y Memorias” de Plaza & Janés, “El espejo de tinta”, fundada en 1987 por la editorial Grijalbo – ahora parte del grupo Penguin Random House –, la colección “Andanzas” de Tusquets – la cual actualmente dispone, además, de la colección “Tiempo de Memoria” –, y “La autobiografía” de Megazul, colección en la que la autora publica su trabajo. Desde entonces, hay, en España, un gran consumo de productos autobiográficos, no solo de autobiografías literarias, sino también de textos sin valor literario, entrevistas, declaraciones, memorias de famosos. Un hecho que Anna Caballé atribuye al impulso natural de satisfacer la curiosidad sobre lo ajeno.

En el mismo año de 1975 Carlos Barral publica *Años de penitencia*, seguida de *Los años sin excusa* (1978) y *Cuando las horas veloces* (1988), obra por la cual gana el I Premio Comillas de Biografía, Autobiografía y Memorias. En 1977, Jorge Semprún publica *Autobiografía de Federico Sánchez*, uno de sus varios libros autobiográficos, con gran interés histórico, tratando de temas que hasta la década de 70 se evitan en el país, como, por ejemplo: su experiencia como militante en el Partido Comunista de España durante el franquismo, su expulsión del mismo Partido y el exilio. También es el autor de *Federico Sánchez se despide de ustedes* (1993), *La escritura o la vida* (1994) y *Adiós, luz de veranos* (1998).

Francisco Umbral también publica diversas obras con carácter memorialístico: *La noche que llegué al Café Gijón* (1977), *Trilogía de Madrid* (1984), *Memorias de un niño de derechas* (1986), *Un ser de lejanías* (2003). Características autobiográficas se encuentran, además, en algunos libros de Gonzalo Torrente Ballester, como *Nuevos cuadernos de La Romana* (1976), *Cotufas en el golfo* (1987) y *Torre del aire* (1992). En

¹⁴ *Narcisos de tinta. Ensayo sobre la literatura autobiográfica en lengua castellana (siglos XIX y XX)*. Málaga: Megazul, 1995.

1982 se edita *La novela de un literato*, de Rafael Cansinos. Escrita años antes, trata del período literario desde el modernismo hasta 1936.

Con un fin puramente comercial surgen memorias de famosos escritas por terceros: “Así, por ejemplo, las memorias de algunos famosos han publicado con el auxilio de algún periodista – algunas de ellas aparecieron, por entregas, en revistas de las llamadas del corazón –, como es el caso de la cantante folclórica Lola Flores (1990), quien con la ayuda del periodista Tico Medina plasma sus vivencias.” (Romera, 2006: 136). La prensa pasa a ser un vehículo importante¹⁵ para los textos autobiográficos también de autores consagrados, como es el caso de la segunda parte de las memorias de Rafael Alberti, *La arboleda perdida* (1987), publicada en varias entregas en el diario *El País*. En 2006, Francisco Ayala, autor de más de un libro autobiográfico – *Recuerdos y olvidos* (1988), *El tiempo y yo, o El mundo a la espalda* (1992) y *De mis pasos en la tierra* (1996) – amplía su obra *Recuerdos y olvidos*, añadiendo una cuarta parte titulada “De vuelta a casa”, publicada en el *ABC*. *Aquella mitad de mi tiempo* (2008), de Javier Marías, es una recopilación de más de ochenta artículos aparecidos entre 1989 y 2008 en *El Semanal*, *El País* y *El País Semanal*.

Luis García Montero recuerda su infancia en entregas publicadas en el suplemento “Artes y Letras” del periódico *Ideal* de Granada, entre noviembre de 1989 y junio de 1990. Tales textos son posteriormente agrupados en el volumen *Luna en el sur* (1992) (Núñez Díaz, 2014: 668-670). Montero también es el autor de otro libro autobiográfico titulado *La casa del jacobino* (2003).

Juan Goytisolo, además de los libros de memorias *Coto vedado* (1985) y *En los reinos de Taifas* (1986), reunidos en *Memorias* (2002), publica en *El País* un diario escrito durante una corta estancia en Sarajevo, *El Cuaderno de Sarajevo* (1993). Antonio Muñoz Molina publica, en entregas semanales en el *Ideal* de Granada, entre septiembre de 1983 y junio de 1984, su *Diario del Nautilus* (1989), el cual abarca muy poco la intimidad del autor, fijándose más bien en otros personajes y sucesos cotidianos. Núñez Díaz comenta la frecuencia con que se publican diarios de autores españoles:

No son pocos los escritores españoles que, como ya lo hiciera André Gide, publicaron en vida sus diarios, o parte de ellos, a lo largo del siglo XX —Rosa Chacel, César González-Ruano,

¹⁵ Pablo Núñez Díaz dedica al tema todo un artículo en la revista Signa: “Algunas muestras de literatura autobiográfica en la prensa española (1975-2010)”.

Dionisio Ridruejo, Miguel Delibes, Carmen Laforet y Jaime Gil de Biedma, entre otros— o todavía lo hacen en nuestros días —por ejemplo, Iñaki Uriarte, José Luis García Martín, Miguel Sánchez-Ostiz y Andrés Trapiello—. (2014: 672).

Desde 1990, Andrés Trapiello pasa a publicar una serie de diarios, con el título general de *Salón de pasos perdidos: El gato encerrado* (1990), *Locuras sin fundamento* (1993), *El tejado de vidrio* (1994), *Las nubes por dentro* (1995), *Los caballeros del punto fijo* (1996), *Las cosas más extrañas* (1997), *Una caña que piensa* (1998), *Los hemisferios de Magdeburgo* (1999), *Do fuir* (2000), *Las inclemencias del tiempo* (2001), *El fanal hialino* (2002), *Siete moderno* (2003), *El jardín de la pólvora* (2005), *La cosa en sí* (2006), *La manía* (2007), *Troppo vero* (2009), *Apenas sensitivo* (2011) *Miseria y compañía* (2013), *Seré duda* (2015) y *Sólo Hechos* (2016).

En los años 90 destaca *Memorias, entendimientos y voluntades*, de Camilo José Cela (1993), que en 1959 ya había publicado *La rosa* en las revistas *Correo Literario* y *Destino*. La segunda parte de sus memorias se utiliza de elementos de su archivo personal, como recortes de prensa y anuncios publicitarios, los cuales, asociados a sus reflexiones sobre los problemas del recuerdo y su búsqueda por la exactitud la convierten en una obra eminente del género en España. De Jaime Gil de Biedma, *Retrato del artista en 1956* (1991), segunda parte de la obra publicada en 1974, *Diario del artista seriamente enfermo*; y de Josep Pla, el dietario *El quadern gris*, de 1996.

Del escritor, además de psiquiatra y neurólogo, Carlos Castilla del Pino, son los libros de memorias *Pretérito imperfecto. Autobiografía (1922-1949)*, publicado en 1997, y *Casa del olivo. Autobiografía (1949-2003)*, de 2004. Entre 2005 y 2008, Enrique Vila-Matas publica fragmentos de su cuaderno personal en *El País* de Cataluña, que más tarde se reúnen en el libro *Dietario voluble* (2008), en cual aparecen igualmente notas inéditas. En el verano de 2006, *El País* publica una serie de textos de memorias de distintos autores, en una sección titulada “Historias de familia”, de la cual hay que mencionar “El tiempo no tiene paredes”, de José Manuel Caballero Bonald; “De cuando yo tenía cuatro padres y ocho abuelos”, de Juan Marsé; “Náufragos en la nieve”, de Luis Mateo Díez; “Jeromín en el Raval”, de Ana María Moix; y “Con el alma violeta”, de Carme Riera.

Carme Riera también es la autora de *Temps d'una espera* (1998), con su versión en castellano *Tiempo de espera*, y de *Temps d'innocència* (2013), relato autobiográfico

sobre su niñez, en la versión castellana, *Tiempo de inocencia*. Su conterránea, Lolita Bosch, igualmente publica obras en catalán y castellano: *La persona que fuimos* (2006)/*Qui vam ser*, *La familia de mi padre* (2008)/*La família del meu pare*, *Ahora escribo* (2011)/*Ara escric*. Bosch mezcla elementos ficcionales con su narrativa autobiográfica, que a veces asume la forma de ensayo, y añade elementos exteriores al texto, como fotografías de su familia.

De José Carlos Llop son las obras *La estación inmóvil* (1990), *Champán y sapos* (1994), *Arsenal* (1996), *El Japón en Los Ángeles* (1999) y *La escafandra* (2006). De Antonio Martínez Sarrión *Infancia y corrupciones (Memorias I)* (1993), *Una juventud (Memorias II)* (1996), *Jazz y días de lluvia (Memorias III)* (2002), diarios: *Cargar la suerte* (1995), *Esquirlas (Dietario 1993-1999)* (2000), *Escaramuzas (Dietario 2000-2010)* (2011). En 2001, el poeta Antón Tovar publica su *Diario íntimo dun vello revoltado*, del mismo año data la primera entrega autobiográfica de Miguel Sánchez-Ostiz *La casa del rojo* (2001), que será seguida por *Liquidación por derribo* (2004), *Sin tiempo que perder* (2009), *Vivir de buena gana* (2011) e *Idas y venidas* (2012), *Con las cartas marcadas* (2014), *A trancas y barrancas* (2015).

La escritora Laura Freixas publica, en 2007, *Adolescencia en Barcelona hacia 1970*, y en 2013, *Una vida subterránea. Diario 1991-1994*. En 2008, Marta Sanz publica la primera versión de su autobiografía, *La lección de anatomía*, cuya segunda edición, modificada y ampliada, en 2014, alcanza más éxito que la primera. Félix de Azúa publica dos autobiografías en la que predominan las observaciones, en detrimento del yo personal y de los recuerdos anecdóticos: *Autobiografía sin vida* (2010) y *Autobiografía de papel* (2013) son autobiografías impersonales. En contrapartida, en 2013, el escritor Sergio del Molino publica *La hora violeta*, en la que narra la trágica pérdida de su hijo Pablo.

Muchos más autores y obras podrían ser citados, pero no pretendo hacer un panorama exhaustivo de las escrituras del yo en España, sino esbozar la evolución del género en el país. Es interesante, para tanto, comparar los títulos de tales obras por épocas. En el siglo XIX, por ejemplo, hay una predominancia de la palabra “memoria”, una clara mirada hacia atrás, y una insinuación de justificativa o confesión: *Exposición, Memorias, Memoria, Memoria justificativa, Memoria Apologética, Memorias de un setentón, Crónicas retrospectivas, Recuerdos del tiempo viejo*. Eso es un reflejo de la modalidad de escritura que se desarrolla en este momento, los textos autobiográficos

decimonónicos tienen, en general, un carácter justificativo frente a la historia reciente, no pretenden ser *autobiografías* en el sentido de narrar una historia completa desde la infancia hasta la edad adulta, con el desarrollo subjetivo de un individuo y su personalidad, sino unas memorias de un momento político específico, y de cómo sus autores se relacionan con tales hechos históricos.

Ya a principios del siglo XX, se inicia una tendencia más subjetiva, una escritura más intimista en comparación con la que se desarrollaba hasta ese momento, y los títulos son, consecuentemente, más personales que los anteriores, pudiendo aparecer incluso el nombre propio del autor. También son algo más inventivos, los autores empiezan a jugar un poco con las palabras del título, y algunos apuntan para la niñez como período importante para la formación de su personalidad: *Recuerdos de niñez y de mocedad*, *Impresiones y recuerdos*, *La novela de un novelista*, *Álbum de un viejo*, *La voluntad*, *Antonio Azorín*, *Las confesiones de un pequeño filósofo*. A partir de 1939, sin embargo, los autores no pueden ni expresar su subjetividad con completa libertad, ni tratar los hechos históricos recientes con total sinceridad. Así, empiezan a surgir los pronombres posesivos en los títulos, como una apropiación subjetiva del tiempo histórico, y vuelven las “memorias”, además de marcadores de incertidumbre como, por ejemplo, “inmemoriales”, indicando el olvido, o “a medias” y “un poco”, insinuando la no completitud (sea del recuerdo o de la sinceridad): *Memorias inmemoriales*, *Mis memorias*, *Mi medio siglo se confiesa a medias*, *Mi tiempo y yo*, *Memorias de un hombre sin importancia*, *Mi vida un poco íntima*, *Mi niñez y su mundo*.

A partir de la década de 70, cuando ya se acerca el fin de la dictadura y sobretodo a partir de 1975, cuando de hecho termina, “España” pasa a figurar en los títulos, y el sentimiento y postura política de los autores respecto a la historia narrada también se hacen más visibles desde el principio: *Memorias y esperanzas españolas*, *Crónica sentimental de España*, *Memoria de la melancolía*, *Años de penitencia*, *Los años sin excusa*, *Memorias de un niño de derechas*. Finalmente, a partir de los años 90, los títulos parecen ser más variados y más creativos, en lugar de ser meramente descriptivos: *Salón de pasos perdidos*, *Pretérito imperfecto*, *Tiempo de espera*, *Autobiografía sin vida*, *La estación inmóvil*, *Una vida subterránea*, *La lección de anatomía*, *La hora violeta*.

También llama la atención como muchas de las obras se publican en España años después de haber sido escritas – y muchas veces publicadas primeramente en otros países –, diversas, incluso, póstumamente. Esto se debe, en gran parte, a la dictadura

franquista, la censura y el exilio de muchos autores. Igualmente llamativa es la mayor presencia de autobiógrafas mujeres a partir de finales del siglo XX¹⁶ – a final, si en su momento podía ser problemático para un hombre exponer su vida personal y confesarse públicamente, para una mujer esto sería todavía más difícil. El mayor número de obras autobiográficas en general, a partir de 1975, es evidente, y empiezan a crecer también la diversidad de tipos de narradores y la variedad de estructuras narrativas.

¹⁶ Hecho que podría ser largamente analizado y debatido, pero, como no es el objeto de este estudio, y es algo bastante complejo como para resumirlo en pocas palabras, me limito a señalarlo.

2.3. Apuntes para una historia del género en Brasil

La literatura brasileña es relativamente joven, especialmente si comparada con la española y otras literaturas europeas, y la presencia del género autobiográfico en Brasil es un hecho todavía más reciente. La ficción brasileña siempre ha buscado reflejar las transformaciones políticas, sociales y culturales sufridas por el país y trazar un perfil de la identidad nacional. Los textos basados en memorias, tal y cómo eran elaborados en la segunda mitad del siglo XIX podrían servir a tales propósitos, como, por ejemplo, las memorias del pintor de Di Cavalcanti¹⁷; de hecho, algunas de las obras que serán citadas pertenecen a colecciones temáticas como “Documentos Brasileiros” de la editorial José Olympio, reforzando el valor documental y mimético que tienen algunas autobiografías. Con la maduración de esta literatura, sin embargo, los textos se alejan progresivamente de este interés específico de “transposición del mundo”, y pasan a expresar una mayor libertad creativa.

La historia de la literatura brasileña es el resultado de una serie de conflictos y contradicciones. En el siglo XVI, cuando los portugueses llegan a Brasil, se traslada el modelo europeo a la producción poética local, por lo que al principio la literatura brasileña es, en realidad, una prolongación de la literatura portuguesa. Además, el uso de la lengua española es común entre los escritores portugueses de esa época. Y un tercer idioma se añade a la producción poética de entonces: con el fin de hacer la fe católica accesible a los indígenas, los jesuitas someten la lengua tupí a la disciplina gramatical, y, con la designación de “lengua general”, el tupí se convierte en el principal vehículo de comunicación entre los colonizadores y los indígenas (Candido, 2007: 19-20).

En el siglo XVIII, alarmada por el extenso uso de la lengua general, la metrópolis portuguesa prohíbe su uso en las regiones en las cuales predominaba, de manera que su propio idioma fuera un instrumento de dominio y homogeneización cultural. La imposición de la lengua portuguesa resalta su dignidad como idioma de señores, como la manera culta de expresarse, distinguiéndose del portugués hablado por los indígenas y esclavos africanos, considerado inculto e incorrecto. La variante brasileña está, hasta hoy, profundamente marcada por la gran distancia entre el portugués hablado y escrito,

¹⁷ Emiliano Augusto Cavalcanti de Albuquerque e Melo, eminente pintor brasileño, con reconocimiento internacional, fue una de las figuras fundamentales del Modernismo brasileño y de la Semana de Arte Moderno, junto a Anita Malfatti, Tarsila do Amaral y Graça Aranha.

lo que es, en parte, remanente de esto: el portugués escrito se acerca mucho a la variante de Portugal, respetando reglas que los brasileños no tienen en cuenta al hablar, mientras que el portugués hablado se diferencia mucho de la variante portuguesa tanto en pronunciación como en relación a reglas gramaticales – como por ejemplo la colocación de los pronombres en relación al verbo, el uso de pronombres complemento directo e indirecto, etc. –, y que tiene serias consecuencias en la formación de la sociedad (marcada por un abismo de desigualdad social reflejada en el uso correcto o no de la norma culta de expresarse), la cultura e identidad del brasileño.

La sociedad brasileña vive, entonces, el contacto entre formas primitivas y avanzadas, pero esto no se refleja en una literatura que simplemente transpone el modelo europeo, con la oda y el soneto. La literatura es, de esta forma, un instrumento colonizador, reforzando la lengua portuguesa, consolidando el rey y los valores cristianos, subyugando las lenguas, las creencias y las costumbres indígenas y africanas.

En 1808, la familia real, huyendo de Napoleón, se traslada a Brasil con la corte portuguesa. Este cambio promueve un gran progreso en la sociedad brasileña: son creadas las primeras escuelas superiores y tipografías en el país, con la impresión de libros y el surgimiento de periódicos. Hasta entonces cualquier producción literaria local dependía de Portugal para su publicación. En este siglo ya se puede hablar de la literatura brasileña como hecho cultural configurado y no simplemente de producciones individuales de poca repercusión.

A la medida que deja de ser Colonia, sin embargo, la Nación brasileña empieza a adquirir personalidad y necesita una literatura que refleje sus características propias. En 1822 es proclamada la independencia de Brasil, y con ella se desarrolla cada vez más la conciencia de que la literatura brasileña habría que ser distinta de la de Portugal. Este momento coincide con el Romanticismo, que es abrazado por los autores de la época como un proyecto nacionalista: algo libertador de los modelos clásicos, capaz de producir una literatura brasileña independiente. Sus temas son, con el objetivo de diferenciarse de Europa, la naturaleza específica de los trópicos y los indígenas. Por la necesidad de dignificar los orígenes de un país joven y mestizo, y con el sentimiento de nacionalismo insuflado por la independencia de Portugal, surge el símbolo del indígena como héroe nacional. Esto sirve, además, a otro propósito: ignorar la herencia africana que no era considerada noble – la esclavitud solo sería abolida en 1888. Pero esta literatura, orgánicamente conectada a la literatura occidental, sigue bajo la influencia

européa, únicamente sustituyendo las influencias portuguesas por las francesas. El indígena romántico se acerca al caballero medieval – héroe del romanticismo europeo –, con sus costumbres embellecidas, retratados con un comportamiento exquisito y gran nobleza de sentimientos, convirtiéndose en un mito. El indígena es representado como “el buen salvaje”, con valentía, honor y pureza. José de Alencar, uno de los grandes autores brasileños, tenía como presupuesto formal la libertad de expresión brasileña en relación a las normas portuguesas; aun escribiendo con perfecta corrección gramatical, flexibiliza la lengua y dedica tres importantes libros a la temática indianista: *O guarani* (1857), *Iracema* (1865) y *Ubirajara* (1874). En *O guarani*, hay un ejemplo de la mitificación del indígena: el personaje Peri, para salvar a su amada, llega a sacar una palmera de la tierra con las propias manos, señalando su carácter heroico.

En la década de 1870, Brasil ya es un país bastante distinto de lo que había sido en la primera mitad del siglo, con el desarrollo económico de los años 1850 y 1860 – aunque perjudicado por la guerra contra Paraguay –, el desarrollo del transporte ferroviario, la actualización de la información científica y filosófica, el surgimiento de revistas de excelente nivel, y el desarrollo de los estudios literarios. En este momento ya hay incluso un comienzo de madurez en la consciencia crítica, que deja el nacionalismo exagerado, que se basaba sobretodo en la exigencia de una temática específica, y empieza a relacionar las obras con la sociedad y evaluarlas según patrones más universales (Candido, 2007: 59-60).

En este período, se configura la literatura brasileña propiamente dicha: mediados del siglo XIX hasta la segunda mitad del siglo XX. Los textos memorialísticos eran todavía irrelevantes. En 1893, sin embargo, se publica la obra póstuma de José de Alencar, escrita en 1873: *Como e por que sou romancista*. Obra que, enfocada en la formación del escritor, es, sin duda, uno de los grandes precursores de la literatura de memorias en Brasil. Como es recurrente en las obras autobiográficas, Alencar tenía la ambición de elaborar un proyecto mayor, pero muere antes de poder concluirlo. Como afirma Fávero (1999: 32), las novelas son escritas en variadas épocas de la vida, las memorias, por otro lado, y aunque nada impida que sean escritas en otro momento, se suelen escribir al final de la vida. Alencar trata de temas típicos de los memorialistas, como la vida en el colegio, pero aborda igualmente temas políticos, el periodismo, la vida académica, y la naturaleza brasileña, motivo recurrente en sus novelas.

En el período en que ya existe una literatura brasileña propiamente dicha, surge uno de los más importantes y singulares autores brasileños, que aunque no tiene obra autobiográfica, no se puede dejar de mencionar: Machado de Assis (1839-1908), escritor de orígenes modestos que conquista un reconocimiento público casi sin parangón en el país. Con una personalidad discreta, una obra original y variada, no seguía los modismos de la época; fue un excelente periodista, con gran capacidad de crítica y comprensión de su momento histórico, político y literario. Según Antonio Candido, es el primer narrador brasileño que, gracias a la riqueza de su texto, soporta una lectura filosófica. Además, sus temas son tan precursores que obligan a que la crítica actual recurra a autores posteriores para explicarlo, como Kafka y Proust, por ejemplo (Candido, 2007: 67). Machado de Assis es una prueba de la complejidad que demuestra la literatura brasileña en este período.

En los últimos quince años del siglo XIX se escribirían tres importantes obras, dos de las cuales solo serían publicadas medio siglo después: *Minhas recordações*, de Francisco de Paula Ferreira de Rezende, publicada por primera vez en 1944, *Minha vida de menina*, de Helena Morley, cuya primera edición es de 1942, y *Minha formação*, de Joaquim Nabuco, escrita y publicada en 1900. Las tres obras comparten el pronombre posesivo en el título, y las dos primeras fueron escritas sin grandes pretensiones, para que fueran leídas por su familia. La obra de Morley es probablemente la mejor de las tres, según Fávero, por la calidad de la escritura y por su capacidad de evidenciar el funcionamiento de la sociedad de la época. Tanto en su obra como en la de Ferreira de Rezende, hay vestigios de las esclavitud y registros de violencia contra los negros. Hay un sentimiento de naturalidad en lo que se relata, por más brutal que sea, que acompañan los valores de la época, y las formas de dominación de tal sociedad. Así es posible trazar un vínculo entre las memorias y cuestiones más amplias de la vida social.

Al Romanticismo brasileño, le suceden el Parnasianismo y el Simbolismo. El Parnasianismo brasileño se diferencia del movimiento anterior por la atenuación del sentimentalismo y de la melancolía, la ausencia de interés político y el cuidado en la escritura. La búsqueda de la perfección a través de la corrección gramatical señala una actitud aristocrática que distancia todavía más la lengua escrita de la hablada. El Simbolismo, podría haber sido una contracorriente inconformista, pero, conservando mucho de los parnasianos, no tiene gran importancia en Brasil. Estos movimientos

tienen, sin embargo, la utilidad de estimular, por reacción, el surgimiento del Modernismo brasileño (Candido, 2007: 77).

El Modernismo es fruto de impulsos internos y externos a la sociedad y literatura brasileñas, que, en este momento, ya tiene suficiente madurez para asimilar las influencias de las matrices culturales con originalidad, produciendo una literatura propia. Complejo y contradictorio, inicia una era de transformaciones esenciales, atacando la estética académica que petrificaba la expresión, y defendiendo la libertad de creación y experimentación. La *Semana de Arte Moderno*, también conocida por el año en que tuvo lugar como *Semana de 22*, es un importante marco cultural en que se presentaron obras de artistas plásticos, músicos, y escritores modernistas. El compositor Villa-Lobos, los escritores Oswald de Andrade, Guilherme de Almeida, Manuel Bandeira, Mário de Andrade y los pintores Emiliano Di Cavalcanti y Anita Malfatti son algunos de los que participan en este evento que representa una verdadera renovación en el lenguaje y en la libertad creadora.

Entre el inicio del siglo y la *Semana de Arte Moderno*, sin embargo, es importante mencionar al autor carioca Lima Barreto. Aunque no tenga una autobiografía así declarada, deja escritos personales importantes como *Diário íntimo*, *Diário do hospício* y *Cemitério dos vivos*. Una característica esencial de la obra de este autor es su capacidad de unir la vida y la literatura, el testimonio personal y la expresión artística, la confluencia entre lo real y lo ficcional. Según Antonio Candido, *Cemitério dos vivos* ilustra cómo el autobiográfico en su obra puede funcionar como inventado (2006: 50).

En las primeras décadas del siglo XX la literatura autobiográfica en Brasil es irrelevante. Será solamente a partir de la década de los 30, estimulada por los movimientos de vanguardia de la década de los 20, que esta modalidad cobrará nuevamente importancia. La ya mencionada *Semana de 22* fue un importante marco en la literatura brasileña: los modernistas valorizaron temas cotidianos y adoptaron expresiones coloquiales, incluso vulgares, descalificando la solemnidad y la elegancia afectadas, en contra de la inclinación excesiva hacia lo gramaticalmente correcto, y a favor del uso de la lengua según las características diferenciales de Brasil, incorporando el vocabulario y la sintaxis irregular de un país en el cual las razas y las culturas se mezclan. Además, superaron las distinciones de género, mezclando la poesía con la narrativa en prosa, el documento y la fantasía, lógica y absurdo, recurriendo al primitivismo del folclore, utilizando incluso estructuras sintácticas de las lenguas

indígenas contra el lenguaje oficial. Los modernistas, a diferencia de los románticos que intentaron “civilizar” al indígena, buscaron en él el primitivismo, introduciéndolo en los patrones de la civilización dominante como renovación y rompiendo con las convenciones académicas (Candido, 2007: 87-88). Fue lo que hizo Mário de Andrade en su obra maestra como narrador: *Macunaíma, el héroe sin ningún carácter* (1928), una rapsodia nacional que es casi un collage de frases hechas, supersticiones, modismos de lenguaje, proverbios y de las leyendas Taulipang y Arecuná, reunidas por Koch-Grünberg¹⁸, del folclore brasileño y amazónico mezclados con mitos europeos. *Macunaíma*, cuyo personaje principal nace indígena negro y se vuelve blanco y rubio en cierto momento de la historia, señala las tres principales bases de la formación de la identidad del brasileño: el indígena, el portugués y el africano.

Entre 1930 y el final de la Segunda Guerra Mundial hay importantes cambios en Brasil: con la decadencia de las oligarquías de base agraria y el acenso de la burguesía industrial, se crea la primera verdadera universidad de Brasil, la de São Paulo – hasta entonces existían solamente escuelas superiores como de Derecho, Medicina o Ingeniería, algunas de las cuales se agrupaban bajo la designación puramente nominal de universidad, pero es en 1934 cuando se crea realmente una universidad, con la enseñanza superior de Filología, Historia y Ciencias Sociales y con la concepción de la enseñanza y la investigación como unidad orgánica, a partir de una investigación desinteresada (Candido, 2007: 99). Esto tiene una repercusión positiva en la historia y en la crítica literaria. En ese momento, debido a las ideologías imperantes en Europa – y que influían todo el mundo –, sobretudo el comunismo y el fascismo, los intelectuales brasileños empiezan a politizarse, y hay una renovación de los estudios sobre Brasil, cuyo pasado es revisado con investigaciones sobre el negro y las poblaciones rurales, bajo nuevas posiciones teóricas, como el marxismo, nuevas corrientes de antropología y sociología. Surgen, entonces, obras de gran importancia como *Casa-grande e senzala* (1933), de Gilberto Freyre, *Raízes do Brasil* (1936), de Sérgio Buarque de Holanda y *Formação do Brasil contemporâneo* (1942), de Caio Prado Júnior.

Así surge el regionalismo crítico del Noroeste, vertiente que florece en Brasil en los años 30. Las *Memórias de um senhor de engenho*, de Julio Celso de Alburque Bello, publicadas en 1939 – probablemente concluidas en 1935 –, están marcadas por este

¹⁸ Theodor Koch-Grünberg, *Vom Roraima zum Orinoco*, 1917.

cuño regionalista. Pero sus valores son los condicionados por su posición de clase, en concordancia con el sistema social vigente.

De la década de 30 se pueden citar también las *Memórias*, de Humberto de Campos. Aunque sinceras, no tendrían mayor importancia literaria si no fuera por el gran éxito que tuvieron en la época. Como resume Fávero (1999: 57), aunque sus memorias sean limitadas desde el punto de vista artístico, “possuem o mérito nada desprezível de ter cumprido em sua época o importante papel de ajudar a abrir caminhos mais amplos para um tipo de produção literária pouco vista nas letras brasileiras”.

De los años 40 se pueden citar los anteriormente mencionados Francisco de Paula Ferreira de Rezende y Helena Morley, y hay que añadir a Augusto Meyer, Augusto Frederico Schmidt, y al gran novelista Graciliano Ramos. *Segredos da infância* (1949), de Augusto Meyer trata, como indica el título, de un tema muy recurrente en los memorialistas: la niñez. Otra característica común a otros autores y presente en esta obra es la imprecisión de la memoria, es decir, el autor desconfía él mismo de su capacidad de recuperar con fidelidad los eventos pasados de su vida. Tal imprecisión o incluso distorsión de la memoria es un tópico en otros autores y en la crítica sobre la autobiografía. Augusto Meyer posteriormente publica otro libro dedicado a sus memorias: *No tempo da flor* (1966). Augusto Frederico Schmidt publica en 1948 *O galo branco*, que en 1957 vuelve en una segunda edición ampliada. Según Fávero (1999: 68), es una obra desigual, lo que es frecuente en este género literario, con sus momentos de menor calidad literaria en el cambio del tono evocativo para el reflexivo.

Es con la obra de Graciliano Ramos, *Infância* (1945), que el género alcanza niveles nunca antes vistos en la literatura brasileña. Uno de los más importantes autores brasileños, que ya había publicado algunas de sus novelas más importantes – *São Bernardo* (1934), *Angústia* (1936), *Vidas secas* (1938) –, Ramos rechazaba el Modernismo y las vanguardias en general, inflexible en relación a la corrección gramatical, pero tenía un toque muy moderno al rechazar el “culto a la forma” y las elegancias académicas. En *Infância* se encuentra la ya mencionada mezcla entre memoria y ficción, lo que según Fávero (1999: 153), es una marca de los buenos memorialistas: “nos bons memorialistas, aqueles que atingem proporções artísticas mais elevadas, essa distinção do discurso factual e do discurso ficcional perde sentido”. Según el crítico, la confusión generada por la mezcla suele ser positiva para el resultado

final de la obra, e *Infância* se encuentra entre los máximos ejemplos de una combinación exitosa.

En la década de 50 vuelve a aparecer Graciliano Ramos, con su obra póstuma *Memórias do cárcere* (1953), que no se pudo finalizar debido a la muerte del autor en el mismo año de su publicación. Obra de incuestionable valor documental y literario, trata de la experiencia de casi un año vivida por el autor, como indica el título, en la cárcel. Las obras autobiográficas de Ramos forman un conjunto orgánico con sus obras de ficción, y mantienen la calidad literaria a lo largo de todo el texto, lo que no es usual en este tipo de escritura – aunque se puede afirmar que *Infância* es superior a *Memórias do cárcere*, recalcando la idea de que cuanto más lejana en el tiempo está la memoria, mayor calidad literaria el autor logra concederle.

En la misma década, de hecho, en el mismo año, 1954, se publican tres obras de relieve: *Um homem sem profissão*, de Oswald de Andrade, *Histórias da minha infância*, de Gilberto Amado, e *Itinerário de Pasárgada*, de Manuel Bandeira. La obra de Oswald de Andrade está entre las mejores de la literatura brasileña, pero no pudo alcanzar la dimensión deseada por el propio autor, que fallece después de haber escrito apenas el primero de los varios volúmenes que le gustaría haber publicado. *Histórias da minha infância*, primer – y, según Fávero, mejor – volumen de una serie de cinco libros publicados entre 1954 y 1960, presenta recuerdos individuales capaces de retratar el amplio cuadro nacional, como, por ejemplo, el proceso de industrialización del país y sus consecuencias. *Itinerário de Pasárgada*, del gran poeta Manuel Bandeira, alberga cierto parecido con Alencar en los planteamientos poéticos. El autor rememora las circunstancias de la escritura de su poema *Vou-me Embora pra Pasárgada*. Hay una típica preocupación de los autobiógrafos en su obra: no dejar que ciertos pasajes de la vida caigan en el olvido. Finalmente, en 1956, otro gran novelista publica sus memorias: *Meus verdes anos*, de José Lins do Rego. El autor mantiene en su autobiografía la calidad de sus novelas. En esta obra trata especialmente del período de su infancia y guarda diversos rasgos comunes con su obra de ficción, especialmente *Menino de engenho*. Tal como Graciliano Ramos, aborda situaciones muy inusuales o violentas con un trato de aparente normalidad que le concede al texto una fuerza inesperada y una visión crítica aguda. La década de 50, seguramente, es uno de los puntos de culminación del género en Brasil. Con tales textos formando parte del conjunto de obras autobiográficas de la

literatura brasileña, en esta década ya se puede notar una madurez del género y su elevación literaria en las letras brasileñas.

En la siguiente década, Afonso Arinos de Melo Franco publica *A alma do tempo* (1961), en la cual aborda variados temas, como la familia, la formación escolar, los acontecimientos políticos y sociales, el suicidio del presidente Getúlio Vargas (tema recurrente en varias autobiografías brasileñas). Por su carácter enciclopédico, es uno de los grandes documentos brasileños sobre Brasil y el mundo, pero con poca importancia literaria. Nelson de Palma Travassos publica *Quando eu era menino* (1960) y *No meu tempo de mocinho...* (1961), buscando enseñar el funcionamiento y las transformaciones de toda una sociedad. Hay en sus obras una preocupación más colectiva que particular, lo que permite que destaque por encima de las otras autobiografías brasileñas, pero, aparte de su carácter singular, tampoco tiene gran relevancia en la literatura del país. Una autora olvidada en Brasil es Carolina Maria de Jesus, autora del *best-seller Quarto de despejo* (1960), un diario que mantenía mientras vivía en una chabola en São Paulo. La obra obtuvo gran éxito en su momento, incluso en América del Norte y Europa, y fue traducida a diversos idiomas. Pero luego la escritora cayó en el olvido, aunque haya publicado otras obras autobiográficas y poéticas: *Casa de Alvenaria* (1961), *Pedaços de fome* (1963) *Provérbios* (1963).¹⁹

En 1964, Emiliano Di Cavalcanti publica sus memorias *Reminiscências de um perfeito carioca*, obra que ofrece una visión lírica de Rio de Janeiro, en la cual la ciudad puede, de hecho, ser considerada uno de los personajes principales. En 1966, se publica la obra *Tempos idos e vividos*, de Benedicto Valladares, que traza el recorrido político minero de los años 30 y 40. Es una obra de poca importancia literaria, más preocupada con la información que con la elaboración. En 1968 surge *Meu Pé de Laranja Lima*, de José Mauro de Vasconcelos, obra que obtuvo gran éxito con el público general, fue traducida a diversos idiomas, pero que es largamente olvidada por la crítica. Brito Brocca, en el mismo año, publica *Memórias*, mezclando las perspectivas del narrador y del objeto de la narración – procedimiento típico de obras ficcionales. También se puede mencionar *O mundo da minha infância* (1969), de Eugênio Gomes, que es un buen

¹⁹ La autora muere pobre y olvidada, pero, en 2014, como resultado del *Projeto Vida por Escrito - Organização, classificação e preparação do inventário do arquivo de Carolina Maria de Jesus*, ganador del Prêmio Funarte de Arte Negra, pasa a existir el Portal Biobibliográfico de Carolina Maria de Jesus (www.vidaporescrito.com) y, en 2015, es publicado el libro *Vida por Escrito - Guia do Acervo de Carolina Maria de Jesus*, organizado por Sergio Barcellos.

ejemplo de autobiografía enfocada en la época de la niñez, aunque no alcance el mismo nivel de las obras de Graciliano Ramos, Augusto Meyer o José Lins do Rego.

En la misma década surgen las obras autobiográficas de dos poetas de gran importancia literaria: Carlos Drummond de Andrade: *Boitempo* (1968) – seguida de *Menino antigo (Boitempo II)* (1973), ambas obras poéticas –; y Murilo Mendes, con *A idade do serrote*, de 1968, compuesta en prosa, pero de tal forma cercana a la poesía, que puede ser considerada como tal. Estas obras de ostentosa elaboración literaria apuntan para la posibilidad del tratamiento artístico de la materia personal. Fávero afirma que los buenos novelistas brasileños suelen componer memorias de buena calidad – lo que incluso se puede entender como consecuencia de sus trabajos ficcionales – y que lo mismo se puede decir de los grandes poetas, como Manuel Bandeira, Drummond y Murilo Mendes (1999: 109-110).

Es en los años 70 cuando surge uno de los momentos más altos de la literatura autobiográfica brasileña, fruto maduro y resultado consciente del movimiento progresivo del género: la obra de Pedro Nava, inaugurada con *Baú de ossos* (1972), y que sigue siendo publicada en nuevos volúmenes hasta el inicio de los años 80 terminando con el libro póstumo e incompleto *Cera das almas* (2006). Según Fávero, “no âmbito das reminiscências pessoais, chegávamos proporcionalmente com Nava às mesmas alturas atingidas por Machado de Assis na prosa ficcional” (1999: 112).

También en los años 70 surgen las obras de Paulo Menotti del Pichia, en dos volúmenes: *A longa viagem: 1ª etapa* (1970), y *A longa viagem: 2ª etapa* (1972). Semejante a la obra de Cassiano Ricardo, *Viagem no tempo e no espaço* (1970), en relación a los temas y puntos de vista, pero con mayor peso literario, con rasgos propios del Modernismo. Aquí, nuevamente, la ausencia de frontera entre ficción y realidad tiene un resultado positivo. En 1972, se publica *Memorias. Provincia*, de Agrippino Grieco, abordando la infancia y la mocedad, con la característica particular de la concepción de sus temas, los cuales siempre tienden a aspectos pintorescos o incluso anecdóticos. En esta década destaca la obra del escritor Érico Veríssimo, *Solo de clarineta*, publicada en dos volúmenes, el primero en 1973 y el segundo en 1976. A pesar de ser un buen representante del género, de elevado valor artístico, es una obra desigual. En 1976 se publica *O meu pequeno mundo: algumas lembranças de mim mesmo*, de Luís Jardim, destinada a niños y adolescentes, con la aclaración de que no habría ningún mal en que fuera leída también por personas más mayores. Aunque con

tendencias a determinadas características típicas del discurso de la literatura infantil, la obra trasciende tal clasificación.

Armadilha para Lamartine (1976), de Carlos & Carlos Sussekind, es una obra difícil de categorizar. Carlos Sussekind de Mendonça, jurista, padre del escritor Carlos Sussekind, mantenía un obsesivo diario, que llegó a las treinta mil páginas; el hijo, fascinado por el diario paterno, con sus apuntes detallados sobre la vida familiar, los acontecimientos políticos del país, además de los personales, lo utiliza para escribir su propia historia. De ahí la doble autoría “Carlos & Carlos Sussekind”. *Armadilha para Lamartine* trata de los sucesos comprendidos entre 1954 y 1955, entre los cuales, los acontecimientos que resultaron en la internación de Carlos, que contaba entonces 21 años, en un hospital psiquiátrico en el cual fue sometido a terapia electroconvulsiva. La obra mezcla los apuntes reales del diario paterno, la memoria y ficción del hijo, la tensión familiar con la repercusión del suicidio de Getúlio Vargas, y los discursos de Carlos Lacerda en la radio²⁰ lo que le confiere interés literario y documental. El periodista Renato Tapajós publica, en 1977, *Em Câmara Lenta*, escrito en 1973 mientras estaba preso. Trata de su experiencia con la guerrilla, denuncia la tortura a la que fue sometido. Con la publicación del libro, Tapajós es preso una vez más, y la obra, censurada.

Una de las motivaciones frecuentes entre los memorialistas, evitar el olvido, es un impulso crucial para la producción literaria producida en Brasil después de los años 70. El auge del género se da en el país a partir de 1979, tras el fin del AI-5²¹ – que marca un período especialmente duro de la Dictadura militar –, la Ley de la Amnistía y el regreso de los exiliados que pasan a narrar sus experiencias de lucha contra la dictadura militar y la vida en el exilio. Aunque la dictadura solo acabaría en 1985, el fin del AI-5 es un marco importante en la libertad creadora.

De 1979 son las *Memórias* de Gregório Bezerra. Obra considerada por Fávero como limitada en el campo de la expresión, pues intenta reproducir el habla de personajes incultos a través del discurso directo, pero con un resultado artificial – a

²⁰<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/il2006201005.htm> y <http://www.jornalplasticobolha.com.br/pb23/puzzles.htm>

²¹ El Ato Institucional nº 5, o AI-5, en vigor desde el 13 de marzo de 1968 hasta el 13 de octubre de 1978, fue el quinto de una serie de autos de la Dictadura militar. Uno de los decretos más duros de la dictadura, que daba poderes extraordinarios al presidente, entre los cuales, el de cerrar el Congreso Nacional, también prohibía las manifestaciones y actividades políticas, frecuentar determinados sitios, además de intensificar la censura, aplicada a la prensa, a la literatura, al teatro y al cine.

diferencia de Guimarães Rosa –, pero que, aun así, logra envolver al lector con su narrativa y por los temas que aborda, como el hecho de que pasó hambre debido a la sequía, y la tortura sufrida en las cárceles del Estado Novo. Igualmente de 1979 es la obra *A menina do sobrado* (1979), de Cyro dos Anjos. Pero la obra más influyente de este período es, seguramente, *O que é isso companheiro?* (1979), de Fernando Gabeira. Importante relato sobre el régimen militar iniciado en 1964, sus períodos de violencia más visible, la experiencia del autor con la lucha armada contra la Dictadura, su participación en el secuestro del embajador norte-americano Charles Elbrick a cambio de la liberación de presos políticos, su prisión y subsecuente exilio en Europa.

En la transición de los 70 a los 80 aparecen nuevas obras autobiográficas de Fernando Gabeira: *O crepúsculo do macho* (1980), que trata de los diez años de exilio forzoso por los que pasó el autor, y *Entradas e bandeiras* (1981), que aborda el regreso a la patria y sus consecuentes choques y problemas. En 1980, Paulo Francis publica *O afeto que se encerra*, con variados temas y de dimensión histórica, una obra con mucha ironía y acidez. Alfredo Sirkis publica, en 1980, *Os Carbonários*, un *best seller* ganador del Prêmio Jabuti (1981). Su segunda obra autobiográfica, *Roleta chilena*, de 1981, trata de sus dos primeros años en el exilio.

Feliz ano velho (1982), de Marcelo Rubens Paiva, refleja la difícil transición hacia la democracia. Un *best seller* en la década de 80, con adaptaciones al cine y al teatro, el libro narra la desaparición del padre del autor, el ex diputado federal Rubens Paiva, quien fue secuestrado, torturado y asesinado en la dictadura. Aborda también el infausto accidente que dejó al escritor parapléjico. En 2015, presenta su segunda entrega autobiográfica: *Ainda Estou Aqui*. Luiz Martins publica *Um bom sujeito* en 1983, con testimonios relacionados a la vida cultural de São Paulo. Es una obra que llama la atención por su concisión, pero de manera efectiva. En 1987 surge una obra peculiar en su concepción: *Minha razão de viver. Memórias de um repórter*, de Samuel Wainer. El libro es el resultado de la transcripción póstuma de un audio grabado en cinta por el autor. No sé sabe hasta qué punto pretendía utilizar o reformular en la obra final lo que ahí confesaba, pero, como no la pudo terminar él mismo, está todo transcrito tal como lo había grabado. Según Fávero contiene uno de los mejores testimonios sobre Getúlio Vargas (tema recurrente entre los autobiógrafos brasileños), lo que resalta su valor documental e histórico.

Aunque haya una recuperación del pasado reciente en las memorias del período, la transición de la década de 70 a la de 80, marcada por el proceso de redemocratización del país bajo el control de aquellos que habían implementado la dictadura, genera una relación con el pasado que evita abordar las relaciones de colaboración y apoyo de gran parte de la población al régimen dictatorial. La Ley de Amnistía es considerada problemática hasta hoy, ya que muchos concuerdan que beneficia no solo a aquellos que lucharan contra la dictadura, sino también a los torturadores y otros agentes del estado, responsables por desapariciones y asesinatos en la época. Así, este pasado reciente es relativamente poco abordado por memorialistas, y se puede argumentar que la obra más conocida sobre el período sigue siendo la de Fernando Gabeira, ya que el público en general evita volver sobre el tema. A partir de esta transición a los años 80, empieza un movimiento por parte de los militares²² y sus familiares de contar su versión de los hechos, trabando una disputa por la memoria colectiva, en contra de muchos familiares de víctimas de la dictadura que hasta hoy reivindican no solo indemnizaciones, o punición a los culpables, sino también el simple derecho de saber qué les pasó a sus familiares, que suman centenas de desaparecidos.

En *O canto dos malditos* (1990), el autor, Austregésilo Carrano Bueno, denuncia las torturas y violencias sufridas por personas internadas en hospitales psiquiátricos brasileños. En 1998, Carrano pide una indemnización por error, tortura y crimen psiquiátrico, pero termina siendo obligado a retirar sus libros de librerías, quedando la obra prohibida, y a pagar una indemnización a los médicos responsables por las 21 sesiones de terapia electroconvulsiva a las cuales le sometieron, a pesar de que no tuviera ninguna enfermedad – el escritor había sido internado por consumo de marihuana a los 17 años. En 2000 el libro es adaptado a una película, titulada *Bicho de sete cabeças*. Años después, el libro vuelve a circular por el país, reeditado e incluyendo nuevas denuncias.

El economista, diplomático y político brasileño, Roberto Campos publica, en 1994, *A lanterna na popa (Memórias)*. De 1997 datan *Confissões*, de Darcy Ribeiro, *Vale a pena sonhar*, de Apolônio de Carvalho y *Vida e Arte - Memórias de Lélia Abramo*, de la actriz y militante política Lélia Abramo. En el año siguiente aparece la autobiografía de

²² Entre los libros que expresan el punto de vista de los militares están: *Memórias: a verdade de um revolucionário* (1978), del General Olympio Mourão Filho, *Visões do Golpe — A Memória Militar Sobre 1964* (1994), de Maria Celina D'Araújo, *Voltando no tempo* (1998), de Eudoxia Ribeiro Dantas

Rachel de Queiroz, *Tantos anos*, la cual, a semejanza de Wainer, es el resultado de una transcripción de relatos grabados en cinta. En este caso, fue Maria Luíza de Queiroz, la hermana de la escritora, quien insistió en que se grabaran los relatos, ya que Rachel de Queiroz rechazaba la idea de “confesiones”, argumentado que ciertas cosas deben permanecer privadas. De 1998 datan también *As curvas do tempo – memórias*, de Oscar Niemeyer, e *Apenas um Subversivo*, de Dias Gomes.

Un obstáculo a la publicación de autobiografías y sobretodo de biografías en Brasil es una ley que existe desde 2002, la cual permite que muchos libros sean censurados, incluso retirados de las librerías y que sus autores y editores sufran demandas y sean obligados a pagar indemnizaciones²³. Con esto, muchas personas citadas en autobiografías, aunque de paso, pueden imponer un obstáculo a la comercialización de libros de este género. No obstante, se siguen publicando biografías, diarios y autobiografías en el país, ya que hay un gran interés por el género tanto por parte del público como de los autores. En los años 2000 hay un gran número de biografías de famosos publicadas en Brasil, como, por ejemplo, las del empresario Eike Batista, el deportista Anderson Silva, el ex presidente Fernando Henrique Cardoso.

En 2007, Moacyr Scliar publica *O texto, ou: a vida – uma trajetória literária*. De 2010 es la obra póstuma *De menino a homem: de mais de trinta e de quarenta, de sessenta e mais anos*, una especie de continuación del diario de uno de los más importantes sociólogos brasileños, Gilberto Freyre, *Tempo morto e outros tempos* (1975). *De menino a homem*, es, sin embargo, más personal, aunque también aborde su vida académica y política. Del mismo año data *O pai, a mãe e a filha*, memorias de niñez de la autora Ana Luisa Escorel, hija del gran crítico literario Antonio Candido. También en 2010, el actor, director y guionista Sérgio Britto publica su segunda autobiografía, *O Teatro e Eu*, por la cual gana el Prêmio Jabuti en 2011 – la primera, *Fábrica de Ilusão: 50 Anos de Teatro*, había sido publicada en 1996. En 2012, Nélida Piñon expone sus memorias en *O Livro das horas*.

²³ "Salvo se autorizadas [...], a divulgação de escritos, a transmissão da palavra, ou a publicação, a exposição ou a utilização da imagem de uma pessoa poderão ser proibidas, a seu requerimento e sem prejuízo da indenização que couber, se lhe atingirem a honra, a boa fama ou a respeitabilidade, ou se se destinarem a fins comerciais". Artículos 20 y 21 del Código Civil:
<http://www.unicamp.br/unicamp/clipping/2013/11/01/historia-dos-outros>

En Brasil hay menos editoriales y premios enfocados en el género autobiográfico que en España, pero se puede citar el Premio Jabuti, uno de los principales premios literarios del país, que tiene la categoría “Biografías”, cuya definición permite incluir textos autobiográficos: “Livros compostos por textos – documentais ou analíticos – centrados na narrativa da vida de uma pessoa”²⁴. La editorial Sextante, desde 2010, tiene la colección “Primeira Pessoa”, dedicada a biografías, autobiografías, relatos y testimonios. La colección cuenta con muchas biografías de famosos enfocando en el éxito como ejemplo, escritas por terceros, *ghost writers*, y firmadas en colaboración. Tiene *best sellers* nacionales como *Sonho grande: como Jorge Paulo Lemann, Marcel Telles e Beto Sicupira revolucionaram o capitalismo brasileiro e conquistaram o mundo* (2013), de Cristiane Correa.

Las obras escritas a finales del siglo XIX, guardan una semejanza con los títulos españoles, igualmente predomina la palabra “memoria” y la mirada del adulto hacia el pasado: *Minhas recordações, Minha vida de menina, Minha formação*. También el principio del siglo XX permite trazar un paralelo entre Brasil y España, a finales de la década de 30 ambos países vivían bajo una dictadura, la de Brasil, conocida como Estado Novo, es instaurada en 1937 y finalizada en 1945. La represión resulta en un menor número de memorias en este período, y la imposibilidad de la crítica social se ve reflejada en los títulos de la época, que se vuelven sobre regionalismos o se mantienen imprecisos: *Memórias de um senhor de engenho, Infância, Memórias*. Por otro lado, con el fin del Estado Novo, surgen nuevamente en el país los títulos que, como en España en el mismo período, se vuelven sobre la niñez y se utilizan de los pronombres posesivos: *Segredos da infância, Meus verdes anos, No meu tempo de mocinho..., Quando eu era menino*.

En el breve período que el país se ve libre de un régimen dictatorial, se publican memorias que tratan de los abusos sufridos por la dictadura Vargas, como *Memórias do cárcere*. Pero en 1964, Brasil sufre un golpe militar, y la censura vuelve a imperar sobre la literatura: *Meu Pé de Laranja Lima, O mundo da minha infância, Reminiscências de um perfeito carioca, Tempos idos e vividos*.

El paralelo entre los dos países sigue en los años 70, cuando ambos experimentan una gran expansión del género, y una mayor libertad de expresión, en

²⁴ <http://premiojabuti.com.br/o-jabuti/categorias/>

España a partir de 1975, con el fin de la dictadura, y en Brasil, a partir de 1979, con el fin del AI-5. En los dos países, además de la mayor cantidad de títulos, se notan reflexiones acerca del pasado reciente: *O que é isso companheiro?*, *Feliz ano velho*, *Roleta chilena*. A partir de los 90, los títulos son igualmente más variados y creativos: *O canto dos malditos*, *A lanterna na popa*, *Vale a pena sonhar*, *Tantos anos*, *Apenas um Subversivo*, *O pai, a mãe e a filha*, *O Teatro e Eu*, *O Livro das horas*.

3. EL AUTOR EN SU OBRA

3.1. Fernando Arrabal: biografía de un desencuentro

Hijo de Carmen Terán Gonzales y de Fernando Arrabal Ruiz, cuya ausencia será decisiva en la vida del autor, Fernando Arrabal Terán nace el 11 de Agosto de 1932 en Melilla (Marruecos Español). Tiene dos hermanos: Carmen, la mayor, y Julio, el más joven. =

El 17 de julio de 1936, su padre, un oficial del Ejército Español, es arrestado y condenado a muerte por negarse a formar parte del golpe de estado militar y permanecer fiel a la República. Según Francisco Torres Monreal (1997d: 2107), algunos biógrafos de Arrabal, aunque no aportan pruebas suficientes, afirman que en la prisión de Ceuta, su padre intenta suicidarse cortándose las venas. El propio Arrabal afirma: “En Ceuta intentó suicidarse abriéndose las venas; hoy aún siento su sangre mojada resbalar por mi espalda desnuda” (CGF 52). Este comentario me parece de especial importancia para los análisis tanto de sus obras autobiográficas como de su producción teatral, ya que, independientemente de la veracidad del intento de suicidio paterno, indica una identificación entre su padre y él que va a ser recurrente en su obra: “siento su sangre resbalar por *mi* espalda”. En una nueva edición de *Baal Babilonia*, editada por Libros del Innombrable en 2005, el autor añade al final de la obra un pequeño texto titulado “Dos notas finales de Fernando Arrabal”, en el cual reproduce en itálico un documento con la designación de “Diligencias del Juzgado Militar Permanente de la Plaza de Ceuta realizadas por orden del Coronel Auditor don Tomás López Martínez. N° de auditoría 1510. N° de juzgado 226”, que clarifica que el padre del autor realmente había intentado suicidarse en la cárcel de Ceuta:

“... En el presidio militar de la Fortaleza Militar del Hacho de Ceuta el 27 de julio de 1937 Fernando Arrabal Ruiz estaba completamente abatido, debido a su situación familiar ocasionada por la carta de ruptura que acababa de recibir de su mujer. Llevaba toda la mañana pensando en sus hijos, llegando por momentos a un estado de arrebato. A las once treinta se fue al retrete del Pabellón Sur de la Fortaleza. Media hora después el recluso Luis Alonso Doval se asomó encima de la puerta, saltó al tabique y vio al citado Fernando Arrabal Ruiz bañado en un charco de sangre que manaba de ambos brazos. Se había intentado suicidar con heridas en ambas flexuras del codo con gran hemorragia consecutiva a ambos cortes. (Arrabal, 2005: 112)

Arrabal señala que solo ha tenido acceso a tal documento años después de haber escrito *...Y pusieron esposas a las flores, Los dos verdugos, El laberinto* y la propia novela *Baal Babilonia*. La relevancia del comentario se da justamente porque tales obras parecen estar inspiradas por las informaciones que aporta dicho documento: el estado mental paterno, su intento de suicidio y, sobretodo, la responsabilidad conferida a la madre sobre la situación del padre.

Después de diez meses de cárcel le conmutan la pena de muerte a treinta años y un día de prisión; posteriormente es transferido a Ciudad Rodrigo, a donde se dirigen también su esposa e hijos, ya que la madre tenía ahí a sus padres y hermanas. De Ciudad Rodrigo el padre es luego transferido a Burgos, donde la madre aprueba, en primer lugar, las oposiciones para secretaria del Ministerio del Aire. Torres Monreal señala que la madre apenas visita al marido en la cárcel, pese a que se podría concluir, por sus traslados, que buscaba estar cerca de él: “¿Por qué estando en Burgos, a dos pasos del marido, apenas lo visitó, hasta el punto que los propios militares franquistas, apiadados de su compañero, tuvieron que pedirle que lo hiciera?” (1997d: 2109). A partir de ahí el biógrafo indaga por las motivaciones de la madre, si sus actitudes hacia el padre serían sinceras o simuladas: “¿tuvo la madre, con gran astucia, que fingir fidelidad al régimen franquista, dando incluso de ello una prueba contundente – la de no querer visitar a su propio marido – para, de este modo, alejar de ella la menor sombra de sospecha?” (1997d: 2109). La figura de la madre es muy presente en toda la obra arrabaliana, siguiendo la visión del niño, como la “delatora” del padre – aunque esta visión infantil sea imposible, como ha podido comprobar Arrabal en su vida adulta –, lo que explica las imágenes de la madre en su obra (Torres Monreal, 1997d: 2106).

Con el padre encarcelado y la madre trabajando lejos, los tres niños se quedan con los abuelos y tías en Ciudad Rodrigo. La influencia de esta ciudad es central en la obra del escritor, la cual suele aparecer también bajo el nombre de Villa Ramiro. De hecho, ya se lo había confesado en entrevista a Torres Monreal: “Buscan los críticos las influencias de mi teatro en todos los rincones del mundo donde se representa. En realidad, las fuentes de mi teatro y de mi obra toda están en Ciudad Rodrigo” (1997d: 2114).

La convivencia con los abuelos y tías también ejerce una influencia sustancial en su producción literaria. La abuela, con su manera estricta de llevar la casa y la familia, es la regenta familiar; el abuelo, más sumiso, sufría de un cáncer de próstata que le

causaba dolores atroces y que viene a ser la causa de su muerte, a la que Arrabal asiste por el ojo de la cerradura – episodio relatado en *Baal Babilonia*. Estas circunstancias crean una atmósfera pesada en los recuerdos del autor, una casa llena de ausencias y silencios. De las tres tías, una no le influye especialmente, la otra, Julia, parece simbolizar la oscuridad y el sigilo que permeaban la casa. Julia sufría de una macroencefalitis, que la familia trataba como algo que debería ser ocultado de toda la gente, por lo que hasta el día de su muerte, antes de cumplir los treinta años, no llega nunca a salir de casa.

En Ciudad Rodrigo, Arrabal recibe una educación cristiana tanto por parte de las tías como del colegio de las Hermanas Teresinas. Como más adelante se tratará, el cristianismo, en la obra del autor, está identificado con el régimen dictatorial, la violencia, la represión, el sexo, las mortificaciones y el sadismo. Esta relación parece establecerse para el autor a partir del franquismo, que tenía el catolicismo como religión oficial, y de las huellas que le deja su tía Mercedes, la que, de las tres, más parece haber influenciado el autor, y quien practicaba un catolicismo radical haciéndole utilizar cilicios de alambre en los muslos cuando era niño. Aquí también vuelve el peso del silencio, ya que no podía contar a nadie lo que pasaba entre él y su tía Mercedes. Ella tenía por hábito, además, quedarse totalmente desnuda cuando sabía que Arrabal o Julio iban a entrar en su habitación, lo que podría explicar la identificación entre sexo y religión en su obra; según Monreal (1997: 2109), “las letanías latinas las pasaba en precoces masturbaciones”.

La infancia de Arrabal es marcada por la violencia del fanatismo religioso y del franquismo. Esta violencia se traduce en sus obras de manera muy peculiar, utilizando el lenguaje infantil y manipulando la característica doble de la niñez: inocencia y crueldad.

La paliza era el arma pedagógica.

Palizas épicas.

No era raro ver a un profesor (un sacerdote) golpear a patadas y puñetazos a un alumno hasta hacerle sangrar.

Era una educación a la imagen y semejanza del ambiente que reinaba.

Incluso, nosotros mismos, los niños, en nuestros juegos, repetíamos la violencia que percibíamos;

juegos salvajes en los que la tortura o el martirio de los condiscípulos tenían una gran importancia, como, así mismo, la mutilación o ejecución de animales (CGF 60-61).

La paliza era un arma pedagógica.

Palizas épicas,

no era raro ver a un profesor (un sacerdote) golpear a patadas y puñetazos a un alumno hasta hacerle sangrar.

Era una educación a la imagen y semejanza del ambiente que reinaba.

Incluso, nosotros mismos, los niños, en nuestros juegos repetíamos la violencia que percibíamos;

juegos salvajes en los que podía incrustarse la tortura o el martirio de los condiscípulos, como asimismo la mutilación o ejecución de animales (CTA 229-230).

En 1941, el mismo año en que Fernando Arrabal gana un concurso de niños superdotados y una beca para estudiar en el Colegio de los Escolapios de San Antón, su padre es trasladado al Hospital de Burgos, considerado enfermo mental. Arrabal cree que su padre fingió la enfermedad para tener la oportunidad de escapar bajo una vigilancia menos rígida. En 1942, en un día frío con el suelo cubierto de nieve, su padre logra escapar del Hospital de Burgos, sin documentos y vistiendo tan solo el pijama del hospital. A partir de entonces, nunca más se han tenido noticias suyas. No se sabe si le mataron mientras intentaba fugarse, si murió de frío en la nieve, o si logró huir y vencer al frío. El único recuerdo que tiene de su padre es la imagen de las manos paternas cubriendo sus pies en la arena de la playa en Melilla. Dicho recuerdo es una imagen recurrente en sus obras autobiográficas, una frase repetida diversas veces, como adelante se señalará.

Su madre, que, en 1936, les había dicho a sus hermanos y a él que su padre había muerto, anuncia nuevamente, en 1942, la muerte del padre, haciéndoles vestir ropas negras – “Nos dicen, sin darle la menor importancia: ‘tenéis que llevar esto negro’ [...] y cuando preguntamos que por qué estamos de luto, nos dice mi madre: ‘por la muerte de vuestro padre’” (Berenguer, 1979: 35). Arrabal nunca ha sabido cuándo verdaderamente murió su padre, pero, en 1949, se da cuenta de que su madre no había realmente recibido noticia de su muerte. Encuentra, escondidas en un armario, cartas y fotos en las que se había recortado el rostro del padre, además de dinero. Cuando su madre le cuestiona dónde había conseguido el dinero, miente diciendo que se lo había

dado el padre, y ella, demostrando que no tenía ninguna prueba de la muerte de su marido, le cree.

Estaba prohibido hablar del padre en la familia y, según el autor, su madre siempre ha intentado borrar toda la memoria del marido. Pero Arrabal recuerda haber recibido juguetes hechos por él desde la cárcel, en los cuales había grabado un mensaje que la madre y los abuelos habían cubierto de tinta, “recuerda a tu papá”:

Nos envió dos veces juguetes, que yo sepa. Una vez una locomotora para mí y una casa de muñecas para mi hermana, hecha en la cárcel. Guardo la casa de muñecas en París y tú verás como se llega a traslucir, que puso: “recuerda a tu papá”, con pintura, en el techo. Hay una azotea, la casa de muñecas tiene una azotea que se levanta y en esa azotea pone “recuerda a tu papá”. Muy bonito, con unas letras muy buenas. Entonces mis abuelos y mi madre, lo pintaron por encima, con un color parecido al resto de la azotea. Pero con el tiempo ha ido saliendo cada vez más y ahora está claro, se puede leer, y en la locomotora también lo ponía (Berenguer, 1979: 33).

El autor guarda del padre dos recuerdos más: un teatrillo de cartón, que escondía la misma súplica que los otros juguetes – aunque los biógrafos de Arrabal discrepan en la elección precisa de las palabras, el sentido es el mismo, “Acuérdate de papá”, según Torres Monreal (1997: 2112) –, y su pipa Dr. Plumb, la cual es reiteradamente mencionada en *Baal Babilonia*. La ausencia y el misterio que envuelven la figura paterna tienen una gran influencia sobre su vida y obra: “Cuando me preguntan quién es el ser que más me ha influido, respondo que fue un ser del que sólo llego a recordar sus manos junto a mis pies: mi padre” (CGF 52).

Después del descubrimiento de las fotos, las relaciones familiares se vuelven muy difíciles. Dicho descubrimiento le hace percibir a la madre como la que habría traicionado al padre, abandonándolo, además, en la cárcel. Probaba igualmente, en la interpretación del autor, que llevaba años mintiéndole a él y a sus hermanos. Indignado, Arrabal, deja de hablar con su madre por un largo período. Como había sido despachado de la Academia Militar, en la que había ingresado en 1947, se va, en 1949, a la Escuela Teórico-Práctica de la Industria y Comercio de Papel de Tolosa. En 1951, la madre le traslada a la Papelera de Valencia, donde decide hacerse jesuita. Después de un mes a prueba de silencio y meditación, durante el cual afirma haber recibido la visita de Nuestra Señora – afirmación que genera considerable polémica en España –, desiste de

la empresa y, al año siguiente, es destinado a la Papelera Española de Madrid, donde empieza a estudiar Derecho. Cursa cuatro años de la carrera, pero igualmente la abandona.

En 1954 conoce, en Madrid, a la entonces estudiante francesa, Luce Moreau, su futura esposa y traductora de toda su obra al francés. En 1955, se va a estudiar teatro en París, con una beca de tres meses de duración, pero en ese año contrae la tuberculosis, lo que le obliga a quedarse allí más tiempo, en el Hospital Foch. En 1956, trasladado al Sanatorio Bouffémont, escribe *Fando y Lis y Ceremonial por un negro asesinado*. En noviembre es operado, y durante el período de convalecencia escribe *Los dos verdugos* y *El laberinto*. En 1957, con Arrabal todavía en el sanatorio, Luce Moreau traduce al francés *El triciclo* y lo envía a un concurso de "aide à la première pièce". En el mismo año, el autor escribe *Oración* y la versión definitiva de *Cementerio de automóviles*.

Escribe también *Orquestación teatral* y *Los cuatro cubos*. En octubre, el editor de Julliard le ofrece un contrato para publicar su teatro, de modo que sus primeras publicaciones no son en español, sino en francés, traducido por Luce Moreau. En 1958, publica *Pic-nic* y escribe *Concierto en un huevo*. Tras un largo silencio vuelve a encontrarse con la madre en Madrid, y, como resultado de tal encuentro, escribe *Baal Babilonia*, obra autobiográfica: "Este encuentro lo trastornó en lo más íntimo, retrayéndolo a los años de su infancia y volviendo a abrir heridas aún no cicatrizadas. Fruto del mismo será la redacción de su novela ingenua, *Baal Babilonia*, dirigida en todas sus frases a la madre, objeto de su afecto, de su admiración y de sus soterrados ataques" (Torres Monreal, 1997d: 2122).

En 1959 se casa con Luce Moreau, cuyo nombre se vuelve Lis en la boca de Arrabal, dada su pronunciación del francés, y es así como suele aparecer representada en su obra: Lis, Li, Lys, o con alteraciones como Syl, Arlys, etc. Arrabal se refiere a ella como "Lis, o la bondad", y, según Torres Monreal (1997c: 5), aparece en la vida y en la obra del autor no solo como la bondad, sino también como el amor y la liberación. En el mismo año se va a Nueva York por cuatro meses con una beca Ford, se queda impresionado con la ciudad, y escribe *El Nueva York de Arrabal*, que se puede relacionar con *El entierro de la sardina* (1960).

En 1962, tras pasar tres años en el grupo surrealista de André Breton, crea, junto a Topor, Jodorowski y Stenberg el Movimiento Pánico, cuyo nombre hace mención al dios Pan. Sobre este movimiento, explica Arrabal: "lo grande del movimiento pánico, es

que no existe y existe. Esta es la habilidad, el hecho de ser un grupo y no ser un grupo. De no haber ninguna disciplina, ningún dogma, y al mismo tiempo poder decir que tal cosa es pánica y tal cosa no” (Berenguer, 1979: 64-65). El autor es también *Transcendant Satrape* del Collège de Pataphysique. En 1965, empieza a acercarse al cine, escribiendo los guiones para dos películas: *Los mecanismos de la memoria* y *El ladrón de sueños*.

En 1967, se va a Madrid para firmar el libro *Arrabal celebrando la ceremonia de la Confusión* (1966). Para un joven que le pide una dedicatoria pánica “blasfema y procaz”, el autor escribe: “Para Antonio/ Me cago en Dios/ En la patria/ y en todo lo demás/ Arrabal”. “Esto significa, claramente, que yo digo que me cago en el Himno Nacional franquista (Por Dios, por la Patria y el Rey...)” (Berenguer, 1979: 72). En la noche del 20 al 21 de Julio, Arrabal es sorprendido en el hotel en que estaba con su mujer, a las doce de la noche, y es arrestado sin saber el por qué. Se queda primero, cinco días en una celda subterránea en Salesas, incomunicado, sin derecho a un abogado, para luego ser transferido a la cárcel de Carabanchel. Ahí vuelven sus problemas pulmonares y le tienen que trasladar a la enfermería. Por su dedicatoria, podría ser condenado a 12 años de cárcel. El autor, entonces, pasa un mes en la cárcel – período que tuvo una gran influencia en su obra –, y dice que, en realidad, no había escrito “Patria”, sino “Patra”, que sería su perra. Arrabal explica que aceptar la condena significaría no solamente pasar 12 años en la cárcel, sino aceptar la legitimidad de la justicia franquista y que, además, defender su simple dedicatoria vehementemente sería algo grotesco:

Entonces me va a resultar un poco grotesco hacer el héroe por haber escrito *Me cago en Dios y en la Patria*. Es una cosa ridícula, me hubieran condenado: “una cosa de nada, y se pone a hacer el héroe”. Lo que me interesa es, primeramente condenar la justicia, tal y como es. Reírme de ella, no participar de ella. Tratarla como una farsa y ponerme en un plan tal que tengan que dudar si mi crimen es un crimen contra la Patria o es un crimen contra la Sociedad Protectora de los Animales (Berenguer, 1979: 74).

Muchos escritores en todo el mundo se manifiestan en defensa de Arrabal, incluyendo Samuel Beckett y Eugène Ionesco, que escriben cartas – Ionesco organiza junto a su mujer una petición que fue firmada por muchos escritores famosos. La de Beckett decía, entre otras cosas, lo siguiente:

El tribunal va a juzgar un escritor español que en el breve espacio de diez años se ha izado en la primera fila de los dramaturgos de hoy y ello por la fuerza de un talento profundamente español. [...] Arrabal es joven. Es frágil, física y nerviosamente. Tendrá mucho que sufrir para darnos lo que todavía tiene que darnos. Infligirle la pena solicitada por la acusación no es solamente castigar a un hombre, sino poner en peligro una obra por venir.²⁵

En 1970, nace la primera hija de Arrabal, Lelia Paloma Ofelia, y en 1972, su segundo hijo, a quien llama, en homenaje a Beckett, Samuel. En este mismo año, publica una carta al general Franco, que nunca obtuvo respuesta, pero que fue publicada, en edición bilingüe español-francés, como libro – conforme había prometido en el caso de que no obtuviera una contestación. En *Carta al general Franco*, Arrabal cuenta mucho de su vida y su experiencia con la dictadura franquista y el catolicismo impuesto por esa misma dictadura. De 1971 data su película *Viva la muerte*, escrita e dirigida por el autor, con el guión basado en su obra *Baal Babilonia*.

Incluso tras la muerte de Franco, a Arrabal se le impide volver a España: en 1976, el entonces ministro de Asuntos Exteriores, declara a Arrabal uno de los seis españoles que no podrían regresar al país, donde ve su obra censurada por muchos años. Arrabal escribe muchas obras más, teatro, poesía y novelas, realiza películas y escribe muchos artículos. Recibe premios en reconocimiento a su valor literario, pero, hasta hoy, es mucho más reconocido como el gran escritor que es fuera de España, en lengua extranjera.

Tras veinte años escribiendo... nunca he podido ser escritor en mi país. [...]
 Su gobierno, sus censores, que me habían podrido los pulmones, que me habían quitado a mi padre,
 me impedían aquello
 a lo que creía tener más derecho que un árbol a la tierra:
 escribir en mi propia lengua. (CGF 69)

En 1978 publica su *Carta a los militantes comunistas españoles: sueño y mentira del Eurocomunismo*, y en 1993, *Carta a José María Aznar. Con copia a Felipe González*. En

²⁵ Fragmento de la carta escrita por Beckett, publicada y traducida en el libro editado por Ángel y Joan Berenguer, *Fernando Arrabal*, p. 241.

1994, publica su diario, titulado *La dudosa luz del día* – aunque se haya recibido como un libro de ensayos –, que había escrito entre el 11 de agosto de 1992, día en que el autor cumple sesenta años, y el 31 de diciembre del mismo año. En 1998, publica *Ceremonia por un teniente abandonado*, obra autobiográfica con innumerables referencias al drama familiar del que se ocupa gran parte de su obra, y en el mismo año escribe “Carta de amor a mamá en el día de sus noventa años”, que en 2001 es reformulada en un monólogo teatral, *Carta de amor (Como un suplicio chino)*, ahora asumiendo la voz de su madre. Durante toda su vida adulta y especialmente después del restablecimiento de la democracia en España, Arrabal emprende una exhaustiva investigación para descubrir el paradero de su padre. Como resultado de esa empresa, aunque no llegue nunca a descubrir el destino final que tuvo el padre, tiene acceso a innumerables cartas y documentos relativos a su estancia en la cárcel e incluso a otros relacionados con su vida profesional antes del golpe de Estado. El autor reproduce muchos de tales documentos y cartas en *Ceremonia por un teniente abandonado*.

Arrabal es un autor con gran prestigio internacional, con sus obras traducidas a diversos idiomas y representadas en muchos países. Ha sido, además, galardonado con diversos premios, como, por ejemplo, el Caballero de las Artes y las Letras (Francia) (1983), el Premio Nadal de Novela por *La torre herida por el rayo* (1984), el premio Internacional Nabokov de Novela (1994), la Medalla del "Centro de civilización y cultura", Universidad de Nueva York (1997), el Premio Nacional de Literatura (España) (2003), el Premio Max de Honor de teatro (España) (2007), el Primer Premio Internacional Teatro del Milenario (2010), y el Premio Memoria viva de la cultura y de las artes (2013) (ambos de Brasil), entre otros. También ha dirigido y escrito películas, y aunque es más conocido por su producción teatral, ha publicado diversas obras narrativas, poesías, artículos, ensayos e incluso libros sobre ajedrez. Sin embargo, y aunque en los últimos años su obra viene ganando más espacio en la escena española, el autor es más conocido en España por el “personaje” Fernando Arrabal, y polémicas sobre eventos de su vida personal, que por su producción literaria. El autor sigue viviendo en París con su mujer, Luce Moreau.

3.2. Bartolomeu Campos de Queirós: biografía una ausencia

Geraldo Queirós, un camionero que transportaba mantequilla de Pitangui a Rio de Janeiro, y Maria Campos de Queirós, ama de casa, tuvieron cuatro hijas y dos hijos; uno de ellos, Bartolomeu Campos de Queirós, nacido el 25 de agosto de 1944, en Papagaios²⁶, un pueblo en el interior del estado de Minas Gerais: “Nasci em uma cidade pequenininha no interior de Minas Gerais. Era uma cidade que tinha três ruas. A rua de cima, a de baixo e a do meio.”²⁷. Según Millen (2010: 67), el autor nace prematuro, con apenas siete meses de gestación – lo que se refleja en una de sus obras autobiográficas, *Indez*. En la infancia, Queirós vive además en otras ciudades de Minas, como Formiga, Pará de Minas, Pitangui y Divinópolis; la geografía, la cultura e incluso la oralidad propia de este estado marcan la obra del autor, por sus montañas y la distancia del mar, con costumbres y creencias locales – como la de que al comerse *piabas*²⁸ vivas se aprende a nadar –, y el ritmo tranquilo del habla minera reflejado en su escritura. Queirós cuenta que es el padre quien le lleva en uno de sus viajes a ver el mar por primera vez, pero se queda decepcionado con la realidad de lo que encuentra, señalando la presencia de la fantasía y el poder de la imaginación en sus memorias: “Foi na companhia dele, inclusive, que fiquei conhecendo o mar, em Copacabana. Mas confesso a minha decepção, pois o grande oceano com o qual eu sonhava, embalado pelas histórias do meu pai, era muito mais bonito do que o que eu vi”²⁹. De niño soñaba con ser camionero, y cuando la madre le decía que debía estudiar mucho para no ser como el padre, le tenía mucho miedo al colegio, que le alejaría del objetivo de ser, justamente, como su padre.

La madre es una figura central en su obra, aunque con ella haya podido convivir pocos años, en la mayor parte de los cuales estaba ya enferma por el cáncer del que vendría a fallecer cuando Queirós tenía seis años. En una pequeña entrevista³⁰, el autor comenta la manera que su madre tenía de lidiar con su dolor:

²⁶ Como se ha comentado en la Introducción, estas son la fecha y la ciudad más probables de su nacimiento, aunque haya fuentes que indiquen el año 1941 y las ciudades Formiga o Pará de Minas como su fecha de nacimiento y ciudad natal.

²⁷ Entrevista concedida al proyecto *Paiol Literário*, promovido por *Rascunho* en colaboración con la Fundação Cultural de Curitiba, Sesi Paraná y Fiep. <http://rascunho.com.br/bartolomeu-campos-de-queiros/>

²⁸ Término del portugués de la variante brasileña que se refiere a diversas especies de peces de río.

²⁹ Entrevista reproducida por Carlos Herculano Lopes en *Notícias 4* de FNLIJ (Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil), edición de abril de 2012, p. 8.

³⁰ Projeto Memórias da Literatura Infantil e Juvenil. https://www.youtube.com/watch?v=1-z-8031_qc

A minha mãe morreu muito cedo, a minha mãe morreu eu estava com 6 para 7 anos. Minha mãe morreu de câncer, ela teve uma câncer, e ela morreu com 33 anos. E naquele tempo, minha mãe tinha uma voz muito bonita, ela cantava, cantava umas músicas muito bonitas de Carlos Gomez, umas modinhas antigas, umas modinhas imperiais, umas canções de amigo portuguesas, e ela era uma pessoa que tinha uma voz muito bonita. Mas quando a dor do câncer era muito grande, que ela não estava suportando, ela sentava na cama, e cantava maravilhosamente bem. Então a gente sabia que a dor era muita. Então era aquela voz muito bonita de soprano que atravessava a casa inteira, atravessava o quintal... a gente sabia que estava doendo muito. Então eu acho que hoje, inclusive, há uma presença da minha mãe na minha literatura, porque quando a dor é muita, eu escrevo. É a mesma coisa.

El autor, así, identifica la belleza de la voz de la madre con su dolor insoportable. Tal asociación parece ser una base de su escritura, en la que logra tratar temas duros con la delicadeza de palabras y metáforas cuidadosamente elegidas, impregnando de belleza incluso las memorias más penosas. Con esto se refuerza la importancia de la madre tanto en la vida de Queirós y sus memorias, como también en la raíz de su producción literaria. Igualmente, la madre, según sus recuerdos, buscaba la belleza y la fantasía en la vida cotidiana: una de las historias que el autor solía contar era que su madre teñía las gallinas que tenían en el patio, volviéndolas azules, amarillas, rojas, de manera que la casa se llenaba de color y alegría. Después de la muerte del autor, en 2012, la escritora Marina Colasanti escribe un pequeño texto³¹ en cual recuerda el amigo, y cuenta:

A primeira vez que o ouvi contar de sua mãe, que, para vencer o tédio de uma vida sem atrativos e acrescentar algum gosto aos domingos, jogava as galinhas no tanque e as pintava com anilina, enchendo o quintal de presenças vermelhas, verdes, amarelas, azuis, pensei que fosse ficção. E talvez o fosse, em parte. Porém, ouvindo-o contar esse mesmo episódio outras vezes, para adultos e para crianças, sempre sério, sempre pausado, as galinhas coloridas deixaram de ter importância, e percebi que ele contava o domingo sem diversão, a vida sem alegria, o cotidiano áspero, e a presença da mãe alegrando tudo com suas manchas de cor.

³¹ “Na estação, um último sorriso”, 19 de enero de 2012.
<http://www.marinacolasanti.com/2012/06/marina-e-bartolomeu-campos-de-queiros.html>

En un artículo sobre el autor, “Memórias de menino: poesia e melancolia”, Eliana Yunes³² cuenta que el propio autor había señalado la muerte precoz de la madre como el motor de su escritura: “Na aula de clausura da pós-graduação em Leitura, da Cátedra Unesco de Leitura PUC-Rio, confessava o ardil: ‘sem a morte precoce de minha mãe eu não me teria tornado escritor’”. Tras la pérdida de la madre, Bartolomeu Campos de Queirós vive un tiempo con el padre, los cinco hermanos y una madrastra, que es una importante figura de su obra *Vermelho amargo*, y algún tiempo con los abuelos paternos – en las palabras del autor, el padre fue regalando los hijos entre los familiares³³. En *Vermelho amargo*, la salida de cada hijo de la casa paterna se ve reflejada en el grosor de las rodajas de tomate cortadas por la madrastra, que se van engrosando con la partida de cada hijo. El autor asegura en una entrevista³⁴, que esta metáfora del tomate era, de hecho, una realidad: “A metáfora do tomate é uma verdade: havia de fato uma madrastra que cortava o tomate. Então isso era um fato concreto”. Según Yunes, la madrastra le ha dejado una “falta de amor irreparable”.

Los abuelos son figuras destacadas en la obra queirosiana: el abuelo paterno, Joaquim Queirós, es personaje central en la obra *Por parte de pai* (1995). El autor asegura que era su nieto favorito, y con él aprende a leer y a escribir, ya que el abuelo escribía por las paredes de la casa, mientras el nieto le preguntaba por el significado de las palabras. Joaquim gana un premio de la lotería y deja de trabajar por el resto de su vida, pasando sus días en la ventana de su casa, observando qué acontecía en el pueblo para luego apuntarlo en sus paredes, las cuales fueron, según el autor, su primer libro. Copiando al abuelo, de niño, escribía con carbón en los muros del jardín, buscando palabras que no pudiera escribir:

Meu avô me ensinava que com as 26 letras do alfabeto eu podia escrever tudo que eu pensava, eu achava muito pouca letra para escrever tudo então eu estava sempre pensando uma palavra que eu não desse conta de escrever, era sempre isso, então meu exercício de infância com as palavras era esse, o de pensar uma palavra que eu não

³²Palavra. Sesc Literatura em revista. Dossiê Bartolomeu Campos de Queirós p. 37.

http://www.sesc.com.br/wps/wcm/connect/e518f891-c00b-4008-9cec-dc7363d572ba/Palavra_2012.pdf?MOD=AJPERES&CACHEID=e518f891-c00b-4008-9cec-dc7363d572ba

³³ Entrevista concedida a Eliana Yunes, de la Cátedra UNESCO de Leitura PUC-Rio.

<https://www.youtube.com/watch?v=3D2pTIRidhc>

³⁴ Imagem da palavra, parte 2. <https://www.youtube.com/watch?v=fbRrCTudoA0>

pudesse escrever. E até hoje eu acho que é isso que essa tentativa que faço na literatura, saber que a palavra não me esgota, a palavra nunca escreve tudo que a emoção sente.³⁵

El abuelo materno, Sebastião Brasileiro Fidélis Campos, homeópata, destaca en la memoria del autor por ser más reservado que el otro abuelo, por vestirse siempre con un traje de lino blanco y, especialmente, por tener un ojo de vidrio, fuente de innumerables indagaciones y reflexiones del nieto. El ojo de vidrio lo hereda Bartolomeu Campos de Queirós, después de que pasara un tiempo errando entre los familiares, y de este abuelo trata la obra *O olho de vidro do meu avô* (2004). Años antes de escribirla el autor ya había comentado el interés que tenía por el tema: “Eu sei que um dia eu vou escrever alguma coisa sobre o olho de vidro do meu avô, que é um olho que ficou de herança para mim. Meu avô usava um olho de vidro, e depois que ele morreu, esse olho ficou na família, vagando”³⁶.

En el paso de la infancia a la adolescencia se va a estudiar, durante cinco años, a un colegio interno, Ginásio São Geraldo, mantenido por una congregación francesa, en Divinópolis. Allí tiene una educación rígida, y sus primeros contactos con grandes autores de la literatura brasileña, como Machado de Assis, José Lins do Rego y José de Alencar, a los que rememora como el principio de su amor por la literatura, y con igual cariño se acuerda del profesor que se los había presentado, José Dias Lara (Queirós, 2014: 19, 42). Tras terminar sus estudios en Divinópolis, se traslada a Juiz de Fora, donde vive en un seminario de curas dominicos de la congregación del Verbo Divino. Llega a considerar hacerse cura, pero desiste de la idea, según explica, por los que considera como inconvenientes: tenía miedo a los muertos y los curas no se pueden casar. Consideraba que a lo mejor sus miedos pasarían con la edad, y ya adulto concluye: “Hoje não tenho medo de defunto, não sou casado (nem sou padre)” (Queirós, 2014: 30). En realidad, no hay información disponible sobre su tiempo con los curas dominicos, y no se puede establecer con precisión una fecha relativa al momento en que desiste de la intención de ingresar en la orden.

Cursa filosofía en Belo Horizonte, la capital de Minas Gerais y su ciudad por elección en los últimos años de su vida, y empieza a trabajar en el Centro de Recursos Humanos, un colegio de experiencias pedagógicas del Ministerio de Educación, donde

³⁵ Projeto Memórias da Literatura Infantil e Juvenil. Op. cit.

³⁶ *Programa Vereda Literária, entrevista grabada el 18 de octubre de 1996. Pesquisa y presentación: Helton Gonçalves de Souza.* <https://www.youtube.com/watch?v=J2TET0bNVbA>

trabaja con Abgar Renault³⁷. En esta época su jefe le consigue una beca de estudios de la ONU, y el autor se va al Instituto Pedagógico de París. Participa activamente en el movimiento de Mayo del 68, que, en su opinión, atribuía más valor al alumno en el proceso educacional. Estando en la capital francesa, echa de menos diversos aspectos de la cultura y comida brasileñas, y para olvidarse de su soledad decide escribir algo nuevo, para, según explica, “acariciarse a sí mismo”, lo que origina su primera obra literaria, *O peixe e o pássaro*³⁸. Sobre su estancia en París hay poca información disponible, incluso la duración de su estancia es imprecisa. Sin embargo, su biografía al final de *Vermelho Amargo* se refiere a su tiempo en la capital francesa no como una simple estancia por estudios, sino como un exilio: “Bartolomeu começou a escrever quando estava exilado na França, na década de 1960, para aplacar a solidão.” (VA 68). Eliana Yunes ha confirmado esta información, explicando que se desplaza a París como aspirante a cura dominico, acompañado de curas exiliados, como su amigo Frei Betto. Los curas dominicos fueron perseguidos en Brasil durante la dictadura militar, y esto explicaría por qué Queirós no podía volver al país en aquellos años. Todos debieron quedar impresionados por la tortura y muerte de Frei Tito, lo que es una posible causa de la renuncia del autor a hacerse cura. Queirós, no obstante, no escribe sobre esta época de su vida y centra sus obras autobiográficas en la época de su niñez.

Al volver a Brasil presenta *O peixe e o pássaro* a un concurso literario de la ciudad de Belo Horizonte, consiguiendo su primer premio literario y la amistad con la poeta Henriqueta Lisboa, miembro del jurado, y con quien, a partir de entonces, establece una gran amistad. Recibe, a lo largo de su vida, algunas importantes condecoraciones, como la Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres, de Francia, la Medalla Rosa Blanca, de Cuba, la Medalha da Inconfidência y La Medalha Santos Dumont, ambas del gobierno de Minas Gerais, entre otras. Entre los cargos que ha ocupado están el de presidente de la Fundación Clóvis Salgado/ Secretaría de Estado da Cultura de Minas Gerais, superintendente del Palácio das Artes en Belo Horizonte, miembro del Consejo Estatal de Cultura y de la Asesoría de Educación de Minas Gerais. En el inicio de la década de 1980 trabaja también como editor en el editorial Miguilim. Imparte, además,

³⁷ Profesor, traductor, político y poeta brasileño, miembro de la Academia Brasileña de Letras y de la Academia Brasileña de Filología.

³⁸ Como se ha comentado en la Introducción, la fecha más probable de publicación de *O peixe e o pássaro* es 1971, aunque no se pueda comprobar este dato debido a que la obra está descatalogada.

conferencias y seminarios sobre educación, lectura y literatura, actúa como miembro de jurados y comisiones de salones, y comisario de exposiciones³⁹.

La obra de Queirós suele ser leída y editada en Brasil – con la excepción de *Vermelho amargo* – como literatura infantil. Quizás porque sus libros suelen ser cortos, quizás porque suelen tratar el tema de la infancia, y ofrecer una visión del mundo a través de la mirada del niño. O tal vez sea porque sus libros suelen ser bien recibidos por los niños, indicados en el colegio por los profesores. Sus obras, además, han sido galardonadas con importantes premios dedicados a autores de la llamada literatura infantil, como el de Literatura Infantil de la Academia Brasileira de Letras, el Premio Ibero-Americano de Literatura Infantil, el Grande Prêmio da Crítica em Literatura Infantil/Juvenil por la APCA, e incluso el Jabuti en las categorías Infantil y Juvenil. El autor, sin embargo, rechaza tal clasificación de su obra, y con esta investigación pretendo reivindicar una nueva lectura – y edición – de su producción literaria. Podría discurrirse largamente sobre el tema; considero que estas afirmaciones no se basan en una creencia de que la literatura infantil sea menor, y reproduzco la visión del propio autor de que no hay porqué limitar qué es lo que se destina a la lectura de un adulto o a la lectura de un niño. El tema de que la obra queirosiana no tiene una edad definida en relación a su destinatario ya está más detalladamente abordado en la disertación de Ebe Maria de Lima Siqueira, titulada *Literatura sem fronteiras: uma leitura da obra de Bartolomeu Campos Queiros* (1998), en la que denomina su obra como “de frontera”, adjetivo que establece en el sentido de que una obra puede estar en el límite entre dos lados de fronteras que pueden ser establecidas por críticos y teóricos de la literatura de una tradición canónica, por motivos relacionados al mercado editorial o incluso por elecciones deliberadas de los autores.

Como dice Queirós, literatura infantil es aquel libro que un niño coge de la estantería, lee y le gusta – o al menos es lo que debería ser. El autor arguye, además, que al posicionarse como autor *para* niños estaría asumiendo una postura arrogante de alguien que, lejos de la infancia, tiene algo que enseñar a los niños, partiendo de una supuesta experiencia ejemplar de vida. Mientras que, en realidad, la literatura que le interesa es la de la incertidumbre, la que le permite tratar los temas que no domina, y sobre los cuales tiene dudas; no pretende trazar con sus obras una relación de maestro

³⁹ Enciclopedia Itaú Cultural <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa3915/bartolomeu-campos-de-queiros>

y pupilo, o de receta de modo de vida, ni siquiera de moralejas, de historias con una función didáctica, ya que estas, considera, no son literatura, sino textos informativos. En ese sentido, Queirós citaba a su amiga, Henriqueta Lisboa, quien afirmaba que la naturaleza no hacía un sol para el adulto y otro para el niño, un río para el adulto y otro distinto para el niño, por lo que entonces no habría porqué hacer una literatura para adultos y otra para niños.

É perigoso quando a gente pensa que vai escrever para a criança porque a infância é o lugar que jamais poderei estar a não ser pela fantasia. E a criança está lá em realidade. Às vezes, os adultos, os pais, os professores ou os escritores, se sentem tão ameaçados porque a criança está em um lugar que indiscutivelmente já perdi, irremediavelmente nunca mais poderei estar. Então, começamos a querer trazer essa criança o mais depressa possível para o lugar onde estou. Aí, você começa a assaltar a infância da criança. Tenho muito medo desse assalto. Hoje, muita escola é considerada boa porque rouba a infância da criança muito cedo. Que aquele professor é muito bom porque rouba a infância da criança muito cedo. Eu vejo isso com muita clareza. É preciso deixar a criança viver a sua infância, com suas inseguranças, seus medos, suas tristezas, suas fantasias. (Paíol Literário Op. Cit.)

En ocasiones Queirós afirma que cuando escribe no tiene un público en mente, no escribe para un público específico, sino que hace lo mejor que puede hacer en ese momento. Luego, su público van a ser aquellas personas que lean sus libros. El problema de la edición de su obra como específicamente infantil es que, por temas de posicionamiento de mercado, potencialmente limita su público lector, que podría ser mucho más amplio, como se puede constatar con *Vermelho amargo*, apuntado y recibido por la crítica como su “libro para adultos”, y ganador del Prêmio São Paulo de Literatura.

Durante su actuación en proyectos para promocionar la lectura en Brasil – un país que hasta hoy sufre de un grave problema de analfabetismo –, Bartolomeu Campos de Queirós contribuye con proyectos como el de la secretaría del Estado de la Educación y el Ministerio de Educación, el Proyecto ProLer⁴⁰ de la Biblioteca Nacional y participa en la creación del Movimento por um Brasil Literário, siendo el autor del Manifiesto por um Brasil Literário. El compromiso del autor en dichos proyectos proviene de una

⁴⁰ Programa nacional de fomento a la lectura, de iniciativa de la FBN (Fundação Biblioteca Nacional) creado en 1990 – una de sus creadoras es Eliana Yunes.

preocupación por la postura de los colegios en relación a la educación de los niños, que, según él, desde 1964, cuando la educación brasileña empieza a adaptarse a normas americanas, solo se enseña en los colegios lo que se puede medir: “não se pode falar de honestidade porque não é mensurável; não se pode falar de fraternidade e amor, pois não são mensuráveis.”⁴¹. Argumenta, asimismo, que la literatura, obedeciendo a funciones prácticas, pierde su gratuidad y el poder de la fantasía:

A literatura começa a fazer isso com as crianças. Qual é o personagem principal? Qual o pedacinho de que você mais gostou? E mesmo que o menino goste do demônio, tem de falar que gostou do anjo, pois a escola não admite que se goste do demônio. Mesmo que goste da bruxa, tem de dizer que gosta da fada. A escola não dá conta dessa liberdade que nós temos. Essa simpatia que carregamos pela bruxa, pela sacanagem do demônio. Mas na escola não pode, a escola tempera isso. Tem escola servil. A literatura não é servil. A literatura não serve a nada e a escola foi feita para servir alguém, ou a um partido político, a um ideal, enquanto a literatura foi feita apenas para encantar o outro. A literatura é feita de fantasia.⁴²

Por consiguiente, el Movimiento por um Brasil Literário considera que el colegio no debe ni puede ser el único responsable por la formación del lector, por el que el autor reivindicaba la participación de toda la sociedad en el trabajo de formar lectores. Nuevamente se puede notar la influencia de la madre en su vida; Queirós siempre se refería a ella como una “gran lectora”, y afirma en sus proyectos por la promoción de la literatura, que si los niños llegan a casa y no ven a sus padres leyendo, no van a entender que el colegio les exija que lean.

Queirós creía profundamente en el poder de la palabra, tanto de herir como de curar y transformar; decía que la palabra era lo más democrático que existe en el mundo, capaz de conciliar opuestos. Al hablar de este tema, se nota también la presencia de la religión católica en el día a día familiar: “na infância, o que a gente ganhava de presente era a palavra. Então gente levantava de manhã e pedia a bênção, o pai dava a bênção. A mãe dava a bênção na hora da escola, a mãe mandava a gente ir

⁴¹ Entrevista concedida al proyecto *Paiol Literário*, promovido por *Rascunho* en parceria con la Fundação Cultural de Curitiba, Sesi Paraná y Fiep. <http://rascunho.com.br/bartolomeu-campos-de-queiros/>

⁴² *Ibíd.*

com Deus. Quer dizer, era sempre o presente da palavra”.⁴³ La tesina de Máster de Pellegrini (2005), titulada *Caminhos e encruzilhadas. Os percursos poético e político de Bartolomeu Campos de Queirós da formação do leitor à formação de leitores*, versa justamente sobre la relación de la vida y obra de Queirós y la formación de lectores.

Entre su vasta producción literaria, destacan *O peixe e o pássaro* (1971), *Onde tem bruxa tem fada* (1983), *Correspondência* (1986) y *De NÃO em NÃO* (2001), por su carácter político y de crítica social. *Onde tem bruxa tem fada*, especialmente, lanzado bajo la dictadura militar brasileña, escapa de la censura con su carácter lírico e infantil; sin embargo, el comentario político del autor queda claramente asociado a declaraciones sobre la literatura que circulaba por los colegios en esta época:

É muito interessante porque quando começa a ditadura, a literatura se torna muito importante. Todas as escolas liam uma história considerada literatura. Era uma história de um passarinho que estava preso em uma gaiola e todo o dia de manhã a criança levantava, trocava o alpiste, a aguinha e o passarinho cantava, cantava. Um dia, o menino esqueceu a porta aberta e o passarinho voou e foi para cima de uma árvore. Aí, cai uma chuva forte e ele precisa se esconder em uma calha do telhado, vem um gato e avança. Ele corre para o esgoto e vem um rato. Até que o passarinho não agüenta essa liberdade e volta para a gaiola, fecha a portinha e continua cantando muito feliz. É isso que a ditadura quis falar que era literatura. Isso circulou no Brasil de cabo a rabo. Era a grande obra literária.⁴⁴

Según Pellegrini (2005: 47), las palabras sueño y fantasía, para Queirós, no deben ser entendidas como ajenas a la realidad, sino como parte de un proyecto concreto para una sociedad democrática, ya que el autor creía que solo la lectura era capaz de promover la libertad y formar un ciudadano consciente.

Queirós nunca se casó ni tuvo hijos, pero después de la trágica muerte de una de sus hermanas y su marido en un accidente, se hace cargo de los seis sobrinos que se quedan huérfanos. Según Millen (2010: 41-42), y Castro (2003),⁴⁵ el autor señala la coincidencia de que su madre y su hermana murieran ambas con treinta años, dejando a

⁴³ Programa Vereda Literária, entrevista grabada el 18 de octubre de 1996. Pesquisa y presentación: Helton Gonçalves de Souza. <https://www.youtube.com/watch?v=J2TET0bNVbA>

⁴⁴ Entrevista concedida al proyecto *Paiol Literário*, promovido por *Rascunho* en colaboración con la Fundação Cultural de Curitiba, Sesi Paraná y Fiep. <http://rascunho.com.br/bartolomeu-campos-de-queiros/>

⁴⁵ Disponible en: <http://www.recantodasletras.com.br/artigos/655539>

seis hijos huérfanos. Según Eliana Yunes, a finales de los años 90, el hijo mayor de los seis muere en circunstancias trágicas que marcan profundamente al autor. En los últimos años de su vida, Queirós sufre un colapso del sistema sanguíneo, por lo que pasa algunos meses en coma. Yunes cuenta que se despierta como si no hubiera pasado nada, pero con graves problemas renales, debido a los que pasa los dos últimos años de su vida sometido a hemodiálisis. Bartolomeu Campos de Queirós fallece el 16 de enero de 2012, dejando más de 40 obras, además de sus artículos y crónicas, para la posteridad.

3.3 Escrituras singulares de Fernando Arrabal y Bartolomeu Campos de Queirós

3.3.1. Fernando Arrabal

Baal Babilonia (1977)⁴⁶

Aunque dividida en capítulos (sin títulos, solamente enumerados), *Baal Babilonia* no sigue una estructura narrativa lógica, no presenta una sucesión de hechos en un tiempo cronológico; el tiempo, de hecho, ni siquiera está claramente plasmado en la narrativa: es personal, los sucesos se mezclan según la memoria del narrador, con pasado, presente y futuro en un mismo plano subjetivo. Con una estructura circular, las situaciones y frases son obsesivamente repetidas, formando un tiempo/espacio laberíntico, cuyo centro argumental es el descubrimiento por parte del narrador de fotos y documentos relativos al padre, escondidos en la alacena de la madre, y la conversación que mantiene con la madre a ese respecto.

Las frases que abren la obra son reiteradas por el autor, con pocas variaciones, innumerables veces en *Baal Babilonia*, en varias de sus otras obras, en cartas y en entrevistas: “Un hombre enterró mis pies en la arena. Era en la playa de Melilla. Recuerdo sus manos junto a mis piernas y la arena de la playa. Aquel día, hacía sol, lo recuerdo.” (27). La figura paterna, a la cual se opone la figura materna, es fundamental en toda la obra arrabaliana, y la insistencia en esa memoria que guarda del padre, es crucial para el análisis de su obra.

Aunque escrita en primera persona, con un narrador sin nombre, la estructura narrativa llama la atención por el empleo repetido de la segunda persona gramatical,

⁴⁶ La versión utilizada para el presente análisis es de 1977, cuando es publicada en español, pero su primera publicación, en francés, *Baal Babylone*, data de 1959. Según Berenguer, quien escribe el prefacio a la edición española de 1977, el primer núcleo de la novela es escrito en 1951, en Valencia, y su redacción original la termina en Francia, en su estancia en el sanatorio antituberculoso de Bouffémont. En 1958, ordena los capítulos en su forma definitiva. Berenguer apunta la posibilidad, paralela a la *Rayuela* de Cortázar, de leer a *Baal Babilonia* de distintas formas, siguiendo el orden de capítulos según el manuscrito original, según la ordenación definitiva, de 1958, o incluso siguiendo las distintas series que se unen sobre una misma “anécdota” (1977, 13-14).

“tú”: toda la obra va destinada a ese *tú*, al que luego se puede identificar como la madre del narrador-personaje. Así, dirigiéndose a ella, recupera sus memorias de infancia, la vida en la casa donde vivía con sus abuelos y tía, la ausencia del padre, encarcelado, y la difícil comunicación con la propia madre, a quien parece, de algún modo, responsabilizar por el destino del padre. Traba con ella una relación ambigua, repleta de culpa, amor, rencor, dudas y silencios.

La historia se desarrolla en cuatro lugares, cada uno relativo a un momento distinto: el Sanatorio francés donde está internando el narrador debido a la tuberculosis, al que se refiere en la obra como el presente de la narración, con el uso de adverbios como “aquí” y de verbos en el presente del indicativo; Melilla, ciudad en que se pasan las memorias más lejanas del narrador, con el padre todavía libre; Villa Ramiro, versión ficcional de Ciudad Rodrigo, donde se concentran las memorias de niñez, época en que el narrador vivía con sus abuelos, hermana y tía, ya que la madre vivía y trabajaba en Burgos; y Madrid, donde se desarrolla el centro argumental de la narración, y el monólogo materno. Tales lugares y distintas épocas, sin embargo, se presentan sin orden cronológico en la obra, y casi siempre sin ser especificados, siguiendo el ritmo convulso de las memorias del narrador. La falta de un nexo causal-temporal entre los capítulos es tal que Berenguer afirma que la obra, así como *La rayuela*, ofrece distintas posibilidades de lectura, con los capítulos ordenados de otra forma:

Arrabal había ideado ya – desde su primer esbozo valenciano – una estructura para su novela. Capítulos cortos en los que se tejen varias ‘anécdotas’ y que son intercambiables, como demuestra su reorganización de 1958. *Baal Babilonia* admite, pues, varias lecturas: la del primer manuscrito, la del manuscrito definitivo y la de las diferentes series que se unen alrededor de una misma ‘anécdota’. (1977: 14)

Otra posibilidad de lectura es ofrecida en su nueva versión como capítulo de *Ceremonia por un teniente abandonado*, en la que se suprimen personajes, como tía Clara y Elisa, se altera el narratario *tú* por referencias a una tercera persona, “ella”, y una vez más se replantea el orden de los capítulos, que en lugar de números por títulos, pasan a indicar la ubicación relativa a los fragmentos.

Pese a que no ofrece fechas, nombres correctos, ni hechos fáciles de comprobar, hay muchos elementos en la obra que permiten identificarla como autobiográfica: se puede mencionar el nacimiento del autor en Melilla, el cautiverio de su padre, el tiempo que pasa en la Academia Militar, el tiempo que vive en Madrid, los juguetes hechos por el padre desde la cárcel, la pipa Dr. Plumb que el autor guarda como recuerdo paterno, los años en que vive con sus abuelos y tías mientras la madre trabaja en otra ciudad, la muerte del abuelo, las fotos de familia con el padre cortado, entre otros. Luego, están los elementos biográficos que permanecen en la obra, pero de algún modo ficcionalizados: Ciudad Rodrigo, que aparecía tal cual en la primera versión de la obra, es transmutada a Villa Ramiro; su hermana Carmen lleva el nombre de Elisa en esta historia; y su tía Mercedes aquí es rebautizada tía Clara. Este cambio específico, como acertadamente indicado por Berenguer (1977: 19-20), subraya que los elementos que Arrabal ficcionaliza en la obra no son meros despistes para la no-identificación con la historia real del autor, sino que tienen funciones literarias: llamarle Clara a la tía Mercedes destaca, por contraste, su función oscura en la narrativa.

Su presencia en la obra también establece una de las marcas de la obra arrabaliana: la relación entre la religión católica, el sexo y la violencia. Aunque se trata de memorias de un adulto, el texto se desarrolla bajo la mirada infantil del niño, lo que, una vez más, acentúa la violencia de sus memorias. Las descripciones de la casa de su niñez recalcan la oscuridad de los espacios, las ventanas y puertas cerradas, los silencios que pesan sobre la familia.

*Carta al General Franco (1971)*⁴⁷

Entre las obras de Arrabal incluidas en este estudio, su *Carta al General Franco* es la más lineal, tanto en relación al tiempo, ya que sigue un orden cronológico claro, como respecto al narrador, por tratarse de una carta del autor/narrador a un destinatario especificado desde el principio. Escrita, efectivamente, al general Franco, la carta le es enviada y posteriormente publicada en edición bilingüe francés/español, sin jamás recibir respuesta. Arrabal inicia su misiva al entonces jefe de Estado de manera que se podría considerar irónica, pues afirma escribirle “con amor”.

Le escribo esta carta con amor.

Sin el más mínimo odio o rencor tengo que decirle que es usted el hombre que más daño me ha causado. (19)

Expresa, sin embargo, un anhelo por un ejercicio de empatía mutuo, al contarle su historia de vida, afectada directamente por el gobierno franquista, y expresar su creencia de que alguien que genera tanto sufrimiento a su alrededor probablemente es alguien que sufre mucho: “Creo que usted sufre infinitamente; solo un ser que tanto sufre puede imponer tanto dolor en torno suyo” (ibíd.). Por otro lado, quizás el amor a que se refiere, si se considera sincero, no sea dirigido a Franco, sino a su padre, tema de gran parte del texto; por lo tanto, en ese sentido, se podría considerar una carta de amor al padre. Tampoco se puede descartar el hecho de que, en una época de censura en el país, en que nadie se atrevía a decir una palabra en contra del dictador, el autor planeaba publicar su carta en Francia, pero en edición bilingüe, posibilitando su lectura a un público español. A través de la narrativa personal de su vida, Arrabal comparte con sus lectores su visión política del gobierno franquista y de sus dogmas, y da noticias de sus efectos sobre las vidas de diversas personas, que, de otra forma, permanecerían desconocidas u olvidadas. Arrabal le confiesa a Franco que podría contarle muchos casos de historias de vidas afectadas por su gobierno, pero que decide narrarle la suya,

⁴⁷ Publicada por primera vez en Francia, en 1971, en edición bilingüe francés-castellano. Para la presente investigación, sin embargo, se utiliza la edición que reúne esta y otras cartas del autor: *Las cartas de Arrabal. Al general Franco. Al Rey de España. A los Comunistas. A Fidel Castro. A Stalin* (2015), a la cual se refieren las citas.

que es la que mejor conoce. Asimismo, su historia personal se entrelaza con la historia reciente de España.

“Le voy a contar una biografía:
la de un hombre que solo ha conocido la España gobernada por usted.
Podría tomar mil casos” (25)

“Le voy a contar, como le decía, una biografía,
la que mejor conozco:
la mía.” (29)

Pasa, así, a narrar los hechos referentes al encarcelamiento de su padre, la consecuente y eterna ausencia de la figura paterna en su vida, comentando la situación inhumana en que vivían los presos en las cárceles españolas, y cómo sus gritos se volvían corrientes, formando parte del sordo ritmo cotidiano de la ciudad de su niñez, Ciudad Rodrigo. Le cuenta también sobre su vida en el colegio, marcada por la imposición de la ideología falangista y del cristianismo, ambos pilares de conducta para profesores y alumnos, además de base sobre la cual se narraba la historia nacional y se juzgaba el valor de autores y de sus obras.

En mi libro de Literatura, los escritores más importantes tenían derecho a breves líneas difamatorias.
Sobre Voltaire, por ejemplo, el libro decía textualmente:
“Monstruo satánico que soñó con destruir la Iglesia. Todas sus obras están en el Índice”.
(44)

La imposición de la ideología política falangista y de la religión cristiana igualmente afectaba la vida de los trabajadores, que, según refiere el autor, necesitaban, para incluso el más modesto puesto, disponer de dos certificados: el de lealtad al régimen, dado por los funcionarios de la Falange, y el de buena conducta, proporcionado por el párroco, es decir, en la práctica, era un certificado de ser católico y practicar dicha religión. Como consecuencia de tales imposiciones, el autor afirma haber crecido envuelto en dogmatismo y en censura, que no le permitían ni siquiera saber la verdad sobre el destino de su padre. A quien vuelve a evocar, en esta obra, en la playa de Melilla, mientras enterraba sus pies de niño en la arena.

Arrabal menciona su peregrinación por el país, buscando los dibujos y cartas paternos. En su búsqueda, ha podido hablar con sus carceleros, enfermeros, médicos, pero nunca con el padre, del cual no se acuerda ni de la voz ni del rostro, sino solo de sus manos en la playa: "Cada una de sus obras despierta en mí universos de silencio y de gritos atravesados de lágrimas" (52). Por la falta de respuestas que le aflige, el autor exige explicaciones de su interlocutor, a quien acusa de ser culpable de todo ese dolor.

El autor se refiere también a aquellos que se han, de alguna manera, opuesto al régimen franquista; quienes, desde la cárcel o el exilio, por el silencio que les era impuesto, estaban destinados al olvido. Así, termina cediendo la palabra a un nuevo narrador: transcribe la carta clandestina de un condenado a muerte que se dirige a su familia minutos antes de ser fusilado, en la cual hay una nota de su compañero de celda contando que el hombre, al oír su nombre siendo llamado por el verdugo, le mordió el brazo al compañero sin gritar. Finalmente, el autor le pregunta a Franco hasta cuándo España tendría que sufrir en silencio.

Ceremonia por un teniente abandonado (1998)

Ceremonia por un teniente abandonado, es, seguramente, la obra autobiográfica más compleja del autor; aunque se suele clasificar como novela, el hibridismo de géneros literarios que alberga es tal que se podría argüir que es inclasificable. La intertextualidad construida entre las propias obras, la diversidad de géneros literarios, la fina mezcla entre realidad y ficción, además de la reelaboración de los mismos eventos bajo distintos prismas, alcanzan niveles excepcionales en ese texto tan peculiar.

Se inicia con un capítulo, titulado “Melilla, mañana del 17 de julio de 1936”, dividido en horas singularmente precisas, como “9:31” (20), siguiendo los últimos momentos libres del teniente Fernando Ruizbal (clara alteración del nombre del padre del autor, Fernando Arrabal Ruiz), marcados por la repetición de la frase “por última vez”, y el principio del alzamiento militar que causaría la guerra civil y, posteriormente, instauraría la dictadura franquista. El narrador en tercera persona ofrece nombres y lugares reales referentes a dicho momento histórico, señalando la detallada investigación emprendida por el autor, una vez adulto, para descubrir la historia de su padre⁴⁸. Las acciones del teniente Ruizbal le identifican como un hombre cariñoso, honrado, leal a la democracia, valeroso, y es descrito de manera romántica, inocente, pintando el fuerte de María Cristina inconsciente de que, más tarde, en ese mismo día, allí sería encarcelado por sus compañeros por mantenerse fiel al Gobierno.

Ya el capítulo “Infancia del hijo del teniente Ruizbal. El ritmo del olvido” mezcla un narrador en tercera persona, el discurso indirecto libre y frases entrecuilladas en primera persona, desde el punto de vista de Fernando David, la versión ficticia de Fernando Arrabal. El capítulo siguiente, “Antiguo diario y recuerdos del sanatorio”, empieza narrado en tercera persona, para enseguida dar la voz a un narrador en primera persona, Fernando David, que recapitula “sin orden de continuidad” (65) “recuerdos del sanatorio” (cuando estuvo internado por tuberculosis) y pasajes de su

⁴⁸ “Con exactitud de cronista, el dramaturgo brinda en ellos datos históricos concretos de lugares geográficos (Pamplona, Tenerife, Lisboa) y nombres de personas reales (Peñuelas —ayudante del general Romerales—, Félix Maíz, el gran visir Sidi Hamed el Gaumia). Los militares aparecen con especificación de su graduaciones, de sus empleos y de sus cargos: el sargento Riera; los tenientes Sánchez Suárez, Rodríguez y Luis Carrasco; el capitán Álvarez Buylla —alto comisario en Marruecos—; el comandante Mohamed Ben Bartolomé Fernández Longoira —de Infantería—; el coronel Solans; y los generales Mola, Franco —general de División y Jefe de las Fuerzas Armadas de África—, Sanjurjo, García Morato y Romerales —comandante en jefe de Melilla y de la zona oriental de Marruecos—.” (Romero Molina, 2015: 698-699).

“antiguo diario”. Tal capítulo es, en realidad, una nueva versión de su novela *Baal Babilonia*, en que el centro dramático es el descubrimiento, por parte del hijo, de documentos referentes al padre – que probaban que la madre había mentido sobre su muerte – y fotos en las que su figura está recortada, los cuales encuentra escondidos en la alacena de la madre. Entre otras alteraciones, como la exclusión de la figura de tía Clara, desaparece también la ficcional Villa Ramiro, que da lugar a la referencia precisa: Ciudad Rodrigo. En lugar de dividirse en sesiones numeradas, la narrativa, en este caso, se reparte entre los nombres de las ciudades donde vive el autor entre su infancia y adolescencia – Melilla, Ciudad Rodrigo y Madrid – y el Sanatorio, donde durante un largo tiempo se tiene que quedar para recuperarse de su enfermedad. Igualmente desaparece el “tú” a quien *Baal Babilonia* va dirigida, y la madre aparece como “ella”, en un rechazo del narrador a utilizar la palabra cariñosa “mamá”, ya que desde el descubrimiento de los documentos en la alacena se produce una ruptura entre los dos personajes.

Posteriormente, vuelve el narrador en tercera persona en los dos siguientes capítulos: “Consejo de Guerra de oficiales generales contra el teniente Fernando Ruizbal” y “Informe probable sobre Fernando”, en los cuales se disponen diversas transcripciones de documentos oficiales referentes al expediente penal de Fernando Arrabal Ruiz⁴⁹.

Especialmente interesante, el siguiente capítulo, “Pesadilla en el hospital” es, verdaderamente, una nueva versión de la obra teatral *Los dos verdugos*⁵⁰ (1956). Es

⁴⁹ “Se reproducen íntegros los documentos que el autor encontró en una alacena de su casa: un certificado penal, las actas del segundo Consejo de Guerra de su padre, el escrito que dirigía a las personas a las que solicitaba información sobre éste con los datos que conocía de él, la carta que recibió de un compañero de armas de su progenitor que prefería no revelar su identidad, la hoja de servicios prestados durante el año 1935 por el teniente Fernando Ruizbal, el expediente de su padre consultado en los archivos de la cárcel de Burgos —que contenía cartas, telegramas, solicitudes, documentos oficiales—, la transcripción del informe de un alto funcionario de Adolf Hitler —en el que, ocho días después de comenzada la guerra, transmitía a su Gobierno el escepticismo sobre el triunfo de los rebeldes— y los documentos de las gestiones encaminadas a solicitar para el padre el título de pobre de solemnidad, con objeto de poder comer en las cárceles —en uno de los cuales aparece su auténtico nombre y el empleo: ‘ex teniente de Infantería Don [sic] Fernando Arrabal Ruiz’” (Romero Molina, 2015: 699).

⁵⁰ Obra teatral de cuño autobiográfico, no en el sentido de fidelidad a hechos reales, sino en el sentido de la visión del autor y de sus sentimientos hacia la historia de su padre y el papel que le concede a su madre en los eventos que llevan al encarcelamiento paterno. Francisca, la madre, es literalmente la delatora del padre, Juan Laguna, en esa obra, y aprecia cruelmente la tortura que le infligen los dos verdugos. Mientras escucha los latigazos que recibe Juan, defiende su postura frente a sus hijos, Benito (versión del hermano de Arrabal), que la adora, y Mauricio (representando al autor) que la culpa por el destino del padre. Sádica, llega a ponerle sal y vinagre sobre las heridas del marido antes de que se muera. Los discursos proferidos por Francisca, en los que se refiere a su “calvario”, a sus sacrificios, y en que juzga al padre por haberse “jugado su porvenir” y el de la familia por defender a sus ideas, son constantemente repetidos en

prácticamente una transcripción de tal obra, con la diferencia de que se sustituyen los nombres ficticiales “Francisca” por “mi madre”, “Mauricio” por “Yo”, “Juan Laguna” por “mi padre” o “Fernando Ruizbal”, y desaparece el hermano “Benito”, dando lugar a un amante de la madre, el “comandante Jotefón” – y las alteraciones en los discursos consecuentes de dichos cambios. Además de eso, se producen pocas modificaciones más, que se señalarán más adelante; pero el simple hecho de que esta obra teatral sea aquí introducida como una “pesadilla”, junto a las alteraciones ya señaladas, es muy importante en la construcción de la figura materna en la obra arrabaliana. Tal desplazamiento de *Los dos verdugos* provoca una doble consecuencia, en este sentido: si por un lado reafirma la matriz autobiográfica de la pieza, al explicitar los personajes como “mi madre”, “Yo” y “mi padre”, por otro lado, recalca que los hechos narrados son más bien frutos de una “pesadilla”, de una interpretación del autor joven, que una transposición de la realidad, lo que altera la percepción que se tiene de la figura materna tanto por parte del autor/personaje como del lector de la obra de Arrabal.

El capítulo “Vicisitudes penales y penitenciarias de Fernando Ruizbal” vuelve a introducir la narrativa en tercera persona, la transcripción de cartas y documentos relativos al padre del personaje principal, incluyendo cartas de la madre a los directores de la cárcel y del hospital psiquiátrico por donde había pasado su marido, buscando, entre otras acreditaciones, la de su defunción (tras haber sido comunicada su fuga del hospital) para poder cobrar la pensión que le correspondería como viuda. Siguiendo la forma de epístola, empieza el capítulo “Correspondencia de Fernando David con su madre y el comandante Jotefón”. Las cartas dirigidas a la madre son llenas de acusaciones y rencores, y, frente a su respuesta, Fernando pasa a deconstruir los argumentos maternos, acusándolo de haberle ocultado informaciones, de haberle mentado, de no haber cuidado de su padre, y, en las entrelíneas, la culpa por el destino que sufrió el padre. Picado por una misiva del comandante Jotefón, en que le incitaba a emular la figura paterna y a escribir al general Franco, en lugar de escribir acusaciones a la madre, Fernando David escribe al entonces jefe del Estado. En este capítulo se reproduce la *Carta al general Franco*, efectivamente escrita y publicada por Fernando Arrabal.

la obra autobiográfica de Arrabal. Tanto en esta recreación de la pieza en *Ceremonia por un teniente abandonado*, y en otros momentos dentro de la misma obra, como en *Baal Babilonia* y *Carta de amor (como un suplicio chino)*.

“Últimos documentos”, volviendo al narrador en tercera persona, alude a las últimas cartas que recibió el autor sobre el misterio de su padre y pasa nuevamente a la transcripción de cartas y documentos. Finalmente, “Carta de amor a mamá en el día de sus noventa años”, concluye la obra con una revisión del pasado y de la relación madre-hijo sin precedentes en la obra del autor. Escrita cuando Arrabal contaba ya con sesenta y seis años – mientras que el intercambio de cartas anterior se dio cuando tenía cerca de treinta años –, el pasado parece ser reformulado por el que escribe, dejando de culpar a la madre por sus sufrimientos y pasando a culpar a “Madrastra historia”. Tal carta es la base para la siguiente obra que nos ocupa, *Carta de amor (como un suplicio chino)*, elaborada a partir de ese texto.

*Carta de amor (como un suplicio chino) (2004)*⁵¹

Escrita en diciembre de 1998, en Jerusalén, *Carta de amor (como un suplicio chino)* se suele definir como monólogo teatral – aunque su estructura luego se revele más complicada – y tiene su estreno mundial el 2 de junio de 1999, en el National Theatre of Israel, en Tel Aviv. En España, su estreno ocurre el 18 de enero de 2002, en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, un año después de la muerte de Carmen Terán Gonzales. Su texto parte de *Ceremonia por un teniente abandonado*, especialmente de su último capítulo, “Carta de amor a mamá en el día de sus noventa años”, pero también de otras cartas intercambiadas entre madre e hijo presentes en capítulos anteriores, como “Carta a Fernando David de su madre”. Otras partes del texto reciben préstamos de *Los dos verdugos*, así como de su nueva versión como “Pesadilla en el hospital”⁵².

La obra consiste de la supuesta recepción por la madre de una carta de su hijo, felicitándola por su cumpleaños. Algunas frases, sin embargo, crean una cierta desconfianza respecto a la lucidez materna, o incluso a la realidad de los hechos que

⁵¹ Edición utilizada en la presente investigación, aunque, como se indica, el texto haya sido escrito en 1998.

⁵² Tales textos están detalladamente cotejados por Romero Molina (2015: 831-832): “Las acotaciones indican en estas páginas (Arrabal, 2004b: 23-28) que la actriz muestra físicamente las hojas de las cartas, aunque apenas las lee. Se hace referencia a cuatro epístolas: una respuesta de la madre al hijo (Arrabal, 2004b: 23-25), una réplica de éste (Arrabal, 2004b: 25), la contrarréplica de la madre (Arrabal, 2004b: 25-27) y la del hijo (Arrabal, 2004b: 27-28). La primera carta de la madre (Arrabal, 2004b: 23-28) está dividida en once párrafos, de los cuales el primero, el segundo, el tercero, el cuarto, el noveno, el décimo, el undécimo y el duodécimo están tomados de *Ceremonia por un teniente abandonado* (Arrabal, 1998b: 185-186), de la “Carta a Fernando David de su madre” (Arrabal, 1998b: 185-192); los párrafos sexto y séptimo están tomados de *Los dos verdugos* (Arrabal, 1979g: 249) y de *Ceremonia por un teniente abandonado* (Arrabal, 1998b: 137), de la actualización de la pieza teatral bajo el título de “Pesadilla en el hospital” (Arrabal, 1998b: 135-151). La primera carta del hijo (Arrabal, 2004b: 25) consta de tres párrafos, de los cuales el primero y el segundo están tomados de *Ceremonia por un teniente abandonado* (Arrabal, 1998b: 194), de la segunda “Carta de Fernando David a su madre” (Arrabal, 1998b: 192-207); el tercer y último párrafo es una alusión a lo que le dice el hijo a la madre en *Ceremonia por un teniente abandonado* (Arrabal, 1998b: 176), en la primera “Carta de Fernando David a su madre” (Arrabal, 1998b: 175-184), acerca de la carta que le envió a ésta el director de la cárcel de Burgos. La segunda carta de la madre (Arrabal, 2004b: 25-27) está tomada de *Ceremonia por un teniente abandonado* (Arrabal, 1998b: 186), también, como en la primera epístola de la madre en el monólogo dramático, de la “Carta a Fernando David de su madre” (Arrabal, 1998b: 185-192). En *Carta de amor* (Arrabal, 2004b), pues, se ha convertido en dos una sola carta de *Ceremonia por un teniente abandonado* (Arrabal, 1998b). La segunda carta del hijo (Arrabal, 2004b: 27-28) consta de diez párrafos, todos tomados de *Ceremonia por un teniente abandonado* (Arrabal, 1998b), de la segunda “Carta de Fernando David a su madre” (Arrabal, 1998b: 192-207): los siete primeros de Arrabal (1998b: 201) y los tres últimos de Arrabal (1998b: 205).”

menciona. Las frases que inician la obra, por ejemplo, se repiten a lo largo de todo el texto con pequeñas pero importantes alteraciones:

¡Qué felicidad, hijo mío! Estás a miles de kilómetros y te imagino juntito a mí. Esta mañana (¡del día de mi cumpleaños!), el cartero acaba de entregarme tu carta. La primera desde hace ¡tantísimo tiempo! La única que me has escrito después de tus diez y nueve años. (CDA 19)

El cambio que se produce se refiere a cómo y cuándo recibe la madre dicha carta, como más adelante se tratará más detenidamente. Pero en las siguientes veces en que tales frases aparecen en el texto, “el cartero” es sustituido por “la cartera”, “la vecina” o “el portero”; y “esta mañana” aparece algunas veces como “ayer por la noche”, por ejemplo. Tales modificaciones acaban por producir una sensación onírica, de irrealidad o, incluso, de incertidumbre.

Como ya se ha señalado, la obra se presenta como monólogo teatral; no obstante, el hecho de que la madre mezcle la lectura de la referida carta, con sus recuerdos personales y alusiones a otras cartas que habría intercambiado con el hijo – mención que solo se puede entender si se conoce el texto de *Ceremonia por un teniente abandonado*, especialmente cuando la madre alude a cartas que le habría enviado el hijo “hace más de veinte años” (28) – genera un desconcierto al definirla como monólogo, ya que se mezclan las voces de la madre y del hijo, el formato epistolar e incluso el carácter extremadamente lírico del texto. En el prólogo a esta edición, Ángel Berenguer afirma que el texto se presenta con la “pista falsa de monólogo” (10), recalcando la intensidad teatral de los varios discursos que se contraponen en la obra. Además, por su característica lírica, Romero Molina llega a afirmar que el texto se acerca a la letanía religiosa (2015: 137).

Si comparada con su texto originario, *Carta de amor* transfiere experiencias que habrían sido vividas por el hijo a la madre, a la vez que frases dichas por él pasan a ser atribuidas a ella, no sólo como referencia, o recuerdo, sino como reflexiones propias, generando una identificación entre ambos personajes. Además, es un texto repleto de memorias cariñosas, un testimonio de amor – incluso, se puede argumentar, un amor edípico – a la madre. Más que esto, finalmente se le concede la palabra a ella, aunque sea, como no podría dejar de ser, por medio del autor. El concederle la palabra a la

madre permite que ésta exprese sus motivaciones, su versión de la historia que obsesiona al autor, o que al menos se presenta como una obsesión en su producción autobiográfica: el encarcelamiento del padre, su intento de suicidio, su fuga y desaparición, el rol que la madre pudiera haber jugado en estos eventos, las dudas instigadas en el autor/personaje por la ausencia de respuestas, por las mentiras y los silencios. El discurso de la madre deja aquí de ser satirizado, expuesto como falso o sádico – como en obras anteriores – para finalmente ser aceptado como una versión posible de la historia. Por otro lado, es importante resaltar que no se exime a la madre totalmente de culpabilidad, si bien se amenice mucho su papel de delatora. El final de la obra, en que la madre cree escuchar sonar un teléfono (la llamada sería del hijo para felicitarla) que en realidad no suena, también permite la interpretación más pesimista de que no todo se ha resuelto entre madre e hijo.

La intertextualidad entre *Carta de amor* y *Ceremonia por un teniente abandonado* es compleja y tiene sus consecuencias – se analizarán más adelante – pero de momento cabe destacar algo que permanece en ambas versiones del texto: el replanteamiento del pasado por parte del autor, quien pasa gran parte de su obra sosteniendo una visión de la figura materna que aquí, si no llega a ser totalmente subvertida, es transformada: el autor/personaje parece hacer las paces con su madre y su pasado, y la figura materna, el eterno verdugo, pasa a figurar junto al padre y al hijo como una víctima más de la “Madrastra historia” que les ha golpeado.

3.3.2. Bartolomeu Campos de Queirós

Ciganos (1982)

Si bien la historia de *Ciganos* está narrada en primera persona, el narrador no es el personaje principal en la obra, sino un observador omnisciente de la infancia de un niño, que, tal como el narrador, no tiene nombre en el texto. Asimismo, y aunque el narrador-personaje, que no interfiere en la historia más que por sus reflexiones desde el punto de vista de quien mira hacia atrás, y el personaje principal de la obra aparentemente sean dos personajes distintos y no compartan con el autor el nombre en la portada del libro, hay muchos componentes de la narrativa que permiten considerar que ambos, el narrador y el niño-personaje, son expresiones del Yo autoral.

Algunos de los elementos que admiten la identificación de dicha obra como autobiográfica son informaciones sobre la familia del personaje principal que coinciden con la biografía del autor: el niño tiene cinco hermanos, la ciudad donde vive es descrita como un sitio cercado por montañas y lejos del mar – típico paisaje de Minas Gerais –, mención al modo de ser silencioso del padre (figura ambigua con momentos de cariño y otros de violencia, como en castigos físicos), aludido en todas las obras en las cuales aparece la figura paterna, bien como su profesión de camionero – pese a que aquí no explicita cuál es la profesión, hace referencias a las estradas que tiene que vencer el padre en su rutina, siempre mencionada en las otras obras cuando se refiere al trabajo del padre –, el deseo de seguir la profesión paterna y la muerte prematura de la madre – leitmotiv de toda su producción autobiográfica. En un segundo plano narrativo, no relativo a los hechos en sí, sino a las impresiones del mundo que tiene el niño, igualmente se pueden señalar temas recurrentes que, si bien no pueden ser comprobados por datos biográficos, ya que se trata más de sentimientos que de sucesos, son tópicos de tal constancia en su producción autobiográfica que son tan importantes cuanto los hechos exteriores para reconocer al Yo autoral en las obras de ese autor. Entre tales motivos, se pueden citar el miedo al abandono, el miedo a la noche, el miedo de no ser verdaderamente hijo de su padre, el silencio que cubre la ciudad y la casa, la soledad del niño, la falta de cariño, la presencia subrepticia del catolicismo, y la pobreza de la familia.

Una de sus pocas narrativas más lineales, *Ciganos*, se centra en la llegada, estancia y partida de gitanos a la ciudad, la cual no es nombrada, y cómo su presencia ahí altera la vida de sus habitantes y, especialmente, del personaje principal, descrito como un niño lleno de valor y de miedo (8). La ciudad cerraba sus puertas con la llegada de los gitanos, temiendo robos, pero a la vez, les espiaban por las puertas y ventanas entreabiertas, curiosos por sus colores que alegraban el lugar. El niño tenía un gran deseo de conocer al tan lejano mar, del que guardaba solamente el ruido, escondido en una concha de caracol en su habitación. Los gitanos representaban esa posibilidad para el niño, de conocer el mundo más allá de las montañas, y desvelar los misterios de la línea del horizonte (10).

Por la creencia popular de que los gitanos robaban a niños pequeños, los cuales, luego, llevaban a sus andanzas por el mundo hasta que se perdieran para siempre, muchos tenían miedo a esos nuevos y efímeros vecinos, aunque curiosos por el poder que tenían de leer el futuro en las líneas de las manos. Al niño, sin embargo, el rumor le despertaba un secreto anhelo: el de ser robado por los gitanos para, prontamente, ser buscado por su padre. En su fantasía, aunque pobre, el padre ofrecería recompensas a cambio del hijo, y le buscaría sin descanso. Los gitanos, sin embargo, nunca le robaron, y él sentía simultáneamente el rechazo de no ser amado lo suficiente ni para ser robado, ni buscado por el padre.

Al final de la historia el narrador toma la palabra para sus adentros y comenta que poco tiempo antes se había encontrado al niño, el cual seguía tan ajeno como era antes y después del contacto con los gitanos, paseando entre hadas, conchas, pájaros y domingos (30).

Indez (1989)

El título se refiere, en portugués, al huevo que se debe dejar en el nido de una gallina para que ella siga poniendo huevos en el mismo sitio, y a las ganas que tiene el personaje principal de esa obra de robarle el *indez* a la gallina, y descubrir, así, si ella buscaría un nuevo sitio, más lejano y más secreto, para poner sus huevos. *Indez* es una obra compuesta de una inusitada mezcla de elementos autobiográficos y ficcionales. Tal vez, incluso, en lugar de *ficcionales*, estaría más acertado llamarlos elementos oriundos de una fantasía del Yo infantil del autor, lo que no deja de ser una especie de memoria, según el propio Queirós: “A memória é também um espaço da fantasia”⁵³.

De las obras que aquí nos ocupan, es la única del autor dividida en capítulos: “Louvor da manhã”, “A força da hora nona”, “Plenitude do meio-dia” y “As horas completas”. Como se puede notar, los capítulos se dividen, en cuanto a sus títulos, haciendo referencias al tiempo y a partes del día; en relación al contenido, la obra empieza con el nacimiento prematuro (siete meses) del personaje principal, aquí con el nombre de Antônio, y sigue su crecimiento hasta el momento final de despedirse de su familia para ir a estudiar a otra ciudad. Nuevamente, hay un narrador en primera persona que rara vez se hace notar en el texto, pero que en dos momentos interviene señalando que cuenta la historia de memoria, de la cual no está del todo seguro: “Alguém, *não sei*⁵⁴ se novamente a madrinha [...]” (75). Al final de la obra, el narrador vuelve a introducirse en el texto, esta vez de manera más activa, aunque igualmente dudando de la propia memoria: “*Não sei*⁵⁵ quantos anos se passaram. Sei que continuo recebendo recados de Antônio sempre” (84). Del mismo modo que el narrador y el personaje de *Ciganos* eran, en realidad, una sola persona, el autor, en *Indez*, el narrador y Antônio se identifican tanto por los hechos sabidamente autobiográficos relatados en la historia, como por las últimas reflexiones del narrador: “Antônio não me deixa” (85).

Entre las referencias directas a la vida del autor está el abuelo que deja de trabajar tras haber ganado la lotería, incluso manteniendo el nombre Joaquim, el hermano mayor que igualmente aparece con su nombre, José, la abuela contándole historias mientras utilizaba el orinal cubriéndolo con su falda, la mención a dos

⁵³ Imagem da palavra, parte 2. <https://www.youtube.com/watch?v=fbRrCTudoA0>

⁵⁴ La cursiva es mía.

⁵⁵ La cursiva es mía.

hermanas más mayores que él, el juego materno de pintar las gallinas blancas que tenían de distintos colores para alegrar la casa, la creencia de que comer piabas vivas le haría aprender a nadar, el padre silencioso y con el trabajo de camionero. Otros recuerdos del autor aparecen subvertidos, como el ojo de vidrio azul que tenía el abuelo, tantas veces mencionado en sus obras y entrevistas, aquí es también aludido, pero de color verde; el orden cronológico de los hechos es igualmente embrollado: en todas las otras obras que se refieren a la muerte del abuelo materno, esta aparece como anterior a la muerte materna, y con Bartolomeu Campos de Queirós todavía niño, pero habiendo tenido la oportunidad de conocerlo; en *Indez*, sin embargo, este abuelo muere antes del nacimiento de Antônio. La abuela paterna igualmente muere mientras la madre todavía está viva, discrepando de las otras obras y referencias biográficas, y no hay mención de que Antônio vaya a vivir con los abuelos paternos antes de irse a estudiar a un colegio como interno. Es la única de sus obras autobiográficas que no menciona directamente la muerte materna, lo que se puede entender como una fantasía del autor. Pero la madre es, seguramente, la misma madre de sus otras obras, descrita, como siempre, como dedicada, cariñosa, alegre, curándole las enfermedades y las heridas cuidadosamente. Una de sus habilidades más características es la de encontrar alegría en medio de la tristeza, como cuando, al faltar carne en casa, teniendo solo arroz, huevo y chayote para servir a sus hijos, hacía de la comida un juego y les ensañaba a dibujar con ella la Bandera Nacional brasileña:

Foi assim brincando que ela ensinou os meninos a fazer e a comer a Bandeira Nacional, quando faltava carne. Ela servia os pratos com chuchu verdinho – afogado com água da mina – arroz e mais ovo frito, enquanto recomendava: está no prato o verde das montanhas. Se misturar o arroz e a gema, vira ouro. O prato é esmaltado de azul. Está tudo pronto. (49)

Aunque es una de sus obras más coloridas, con más momentos alegres, juegos, diversas alusiones a creencias populares, al folklore brasileño, y la única en que el personaje principal no es descrito como solitario, permea todo el texto una melancolía descolorida propia de las memorias de Queirós, con la presencia de la pobreza, la pérdida de los abuelos, los castigos físicos impuestos por el padre, y los pesarosos silencios que imperan en diversos momentos en su familia.

Por parte de pai (1995)

Tercera entrega autobiográfica de Queirós, *Por parte de pai* es difícil de situar en el tiempo. La mayor parte de la narrativa parece concentrarse en la época en la que vive con sus abuelos paternos después de la muerte de la madre – lo que en el tiempo de la historia, lo pondría como posterior a los hechos de *Ler, escrever e fazer conta de cabeça* y anterior a *Vermelho amargo*. El tiempo narrativo, empero, es constantemente subvertido por el flujo de conciencia del narrador-personaje, mezclando pasado, presente histórico y futuro. El narrador no tiene nombre, así como el padre y la madre, pero sus abuelos paternos sí son nombrados en la obra: Maria, cariñosa y activa, y Joaquim Queiroz, amoroso aunque tímido con el nieto y descrito como perezoso tras haber ganado en la lotería. El nombre del abuelo “Joaquim” es confirmado por la biografía del autor, pero el apellido escrito con la z en lugar de la s me incita algunas cuestiones: ¿sería solamente un error de la edición? ¿El nombre de familia podría haber sido cambiado por equívoco en el registro? ¿O es una manera que el autor encuentra de sutilmente ficcionalizar la memoria del abuelo paterno?

El título de la obra, aunque preciso, podría indicar que la historia se va a centrar en el padre y la familia paterna. En realidad, la obra se centra en la figura del abuelo paterno, “avô por parte de pai”, siendo el padre una figura muy ausente en esta época de la vida del niño-narrador. Según se sabe por su biografía y por las siguientes entregas autobiográficas de Queirós, algún tiempo después de la muerte de la madre (no se sabe a ciencia exacta cuánto), el autor se va a vivir con los abuelos a Pitangui. Pero aquí, tanto la dificultad de encontrar datos precisos sobre la vida del autor, como la mezcla temporal característica de sus obras autobiográficas, hacen complicada la tarea de discernir claramente los hechos en el tiempo. En cierto momento de la narrativa, por ejemplo, habla de un viaje al hospital para visitar a la madre enferma, pero no queda claro si el viaje es desde la casa paterna o ya desde la casa del abuelo; tampoco queda claro cuánto tiempo vive en Pitangui.

Como sus otros escritos, es una obra corta, pero densa. Empieza con la descripción del abuelo en la ventana, observando todo lo que pasaba en la ciudad, lo que luego apuntaba en las paredes de su casa. Y a partir de ahí vemos la relación de amor y complicidad que tiene con este abuelo, con quien jugaba y a quien confesaba sus secretos: “Meu avô apreciava o meu jeito de dizer tudo a ele, no pé do ouvido,

escondido. Pelas suas respostas, meu avô não entendia muito bem o meu cochicho e me pedia para contar de novo. Ele devia confundir segredo com beijo, eu suspeitava. Minha alegria era quando Maria dizia estar eu grudado no Joaquim feito unha e carne” (33). Nuevamente haciendo referencia al título, el niño-narrador confiesa algunas veces un miedo que le perseguía: no ser realmente hijo de su padre. Pero, luego, el lector entiende que el miedo real era, al no ser hijo del padre, no ser nieto de este abuelo: “Não ser filho do meu pai era perder meu avô. O pesar estava aí” (18). No obstante, a finales de la narrativa se presenta otra faceta del abuelo, una dualidad en su ser que el nieto se esforzaba por perdonar: tenía un sádico placer en matar gatos.

Aún así, en comparación con las casas que aparecen en otras de sus obras, esta es un lugar alegre, grande, lleno de luz, con un río donde podía nadar y jugar, abundancia de café y comida, hecha con cariño por la abuela, que les solía sorprender con dulces hechos por ella. Se reciben, por medio de las digresiones del narrador, noticias de la relación con otros miembros de la familia: con la madre – sus recuerdos felices, como ir acompañado de ella al cine, y los tristes, como su enfermedad y el día de su entierro –, la relación con el padre – marcada, en esta obra, por su ausencia y violencia –, y apenas la silueta de su madrastra, Conceição, siempre contrastada con la figura materna. También aparecen en el fondo de la historia diversos personajes de la ciudad, como el farmacéutico, el cura, la profesora, el primo José, etc.

Al establecer como centro narrativo la relación con el abuelo, la ausencia de la madre y del padre engrandecen, y cuando esta falta le duele demasiado al narrador, él se consuela con tener el amor del abuelo: “Depois, a palavra caía no meu ouvido e levava dias para doer. Eu tinha o amor do meu avô, e para que mais?”(19). En la conclusión de la narrativa, sin embargo, con la abuela ya muy enferma, el niño debe volver a vivir con su padre, quien le recibe sin alegría, silencioso y disgustado.

Ler, escrever e fazer conta de cabeça (1996)

Partiendo de los principios básicos que se enseñan a los niños en el colegio, como indicado en el título, leer, escribir y hacer cuentas de memoria, el autor-narrador-personaje narra parte de sus memorias de infancia. Podría parecer, por lo tanto, que la obra gira en torno a la vida en el colegio y a lo que se aprende allí; pero, en realidad, las memorias tienen como eje central la percepción del mundo que tiene el niño – que, por datos biográficos, sabemos que no podría tener más de 5 o 6 años, ya que la historia empieza con la madre aún sana y llega hasta su muerte, cuando el autor todavía no había cumplido 7 años. El narrador percibe el mundo a través del contacto con la familia, el colegio, la iglesia, las palabras, los olores, la pobreza, y tendrá su visión de mundo radicalmente transformada, al final de la obra, con la muerte de la madre.

El aprendizaje de leer, escribir y hacer cuentas se mezcla con la vida familiar. La capacidad de dividir, por ejemplo, es citada en relación a la pobreza de la familia: “Dividir foi minha primeira ocupação. Desde o princípio eu fazia contas de cabeça. Sem sacrifício, ou dificuldades, bastava meus olhos encontrarem o pão sobre a mesa da cozinha, para saber o pedaço que caberia a cada um de nós” (70). La lectura, por su parte, se relaciona con la enfermedad materna: la primera palabra que aprende a leer y escribir es “morfina”.

El narrador-personaje no tiene nombre, lo que podría, en principio, generar dudas sobre la calidad autobiográfica de la obra. La madre y el padre aparecen igualmente sin nombre, indicados solamente por su parentesco y función en la vida del niño-narrador: “madre” y “padre”. Pero los nombres de otros familiares se mantienen, como la abuela materna, Lavínia, el hermano mayor, José, dos de sus hermanas, Antônia (Taninha) y Graça, además de haber referencias a hechos biográficos, como un abuelo que tenía un ojo de vidrio, confirmando la obra como autobiográfica:

Minha avó Lavínia não fazia outra coisa a não ser rezar e passar os ternos de linho branco, de meu avô. Nas tardes, com bengala e um olho sim e o outro não, ele saía, engomado e perfumado. A cidade inteira suspirava sobre seus amores, menos minha avó, a que lavava e passava. Um dia ele morreu e deixou o olho de vidro vigiando a família.
(15-16)

La historia alude, igualmente, a otros hechos conocidos de la vida del autor, como el trabajo del padre como camionero que transportaba mantequilla y la enfermedad y muerte precoz de la madre.

No hay una cronología exacta en la narrativa, no es una historia claramente dividida en principio, medio y fin, no hay una progresión de sucesos conectados por el tiempo. La cita sobre el ojo de vidrio del abuelo ilustra, asimismo, la mezcla de tiempos en la narrativa: su abuela planchaba los trajes del abuelo/el abuelo muere dejando de herencia a la familia su ojo de vidrio; los dos hechos, sin embargo, son mencionados en la misma frase, mezclando el presente narrativo del niño-personaje con las memorias del adulto que recuerda. Los recuerdos se mezclan con digresiones y la confusión del niño frente al mundo que está empezando a conocer, como su inhabilidad en comprender el significado de la palabra “gratitud”: “Dividi meu caderno e deixei em branco uma parte para copiar exemplos de gratidão, conforme recomendação de meu pai. A professora passava ponto de Ciências, de Língua Pátria, de Aritmética, sem nunca passar o ponto da gratidão. Devia ser uma matéria para se estudar mais tarde, eu pensava” (47). O las “indecencias” que confesaba al cura, sin saber, tampoco, qué significaba “indecencia” y qué era lo que estaba confesando. La única marca temporal progresiva es la evolución de la enfermedad de la madre hasta culminar en su muerte – por la biografía del autor se sabe que la madre sufría de un cáncer, pero su enfermedad tampoco es nombrada en la historia.

O olho de vidro do meu avô (2004)

Una de las obras más claramente autobiográficas de Queirós, aunque con pocas referencias a hechos específicos, *O olho de vidro do meu avô*, como indicado en el título, se centra en las impresiones del narrador-personaje sobre el ojo de vidrio que tenía su abuelo materno, Sebastião, nombrado en las últimas páginas de la narrativa. Existen muchas referencias intertextuales entre este libro y otras obras autobiográficas del autor, como más adelante se verá más detenidamente. Pero a título de ejemplo, se puede mencionar la referencia al galo Jeremias (14), importante figura en *Por parte de pai*.

Se repiten en esta obra temas recurrentes en la producción autobiográfica del autor: la profesión paterna de transportar mantequilla en su camión, los silencios siempre presentes en su familia, la relación con la religión católica, y, claro, la muerte de la madre – aunque en este caso solo brevemente mencionada – que aquí es presentada con su nombre: Maria. La primera hija de sus abuelos, que tuvieron siete otros hijos, todos nombrados en esta historia, siendo la última, Santinha, ignorada por el narrador, al parecer, por el rencor que le causa la memoria de esta tía: “Com apenas meia vista meu avô vigiava seus sete⁵⁶ filhos: Maria, Tereza, Júlia, Diva, Afonso, Jafé e Joaquim. Tinha uma mais pequenininha, que se chamava Santinha, mas vou deixar de lado. Quando minha mãe morreu, a Santa foi morar lá em casa e transformou tudo num inferno. Cismou de casar com meu pai que, nessas alturas, já amava outra.” (19).

Como se puede notar por ese pasaje, la madrastra es, una vez más, apenas aludida en la historia, como la “otra” que su padre ya amaba después de la pérdida de la madre, luego no se dice nada más sobre ella. La abuela materna, Lavínia, también es nombrada en esta narrativa, y es descrita como una mujer que sufre de soledad aún estando al lado de su marido, pero que sigue su rutina con tranquilidad y resignación. El abuelo, vanidoso, tiene el ojo de vidrio azul-claro, comprado en São Paulo – ciudad que le parecía extremadamente lejana al niño-narrador: “Naquele tempo, São Paulo ficava quase em outro país. Foi comprar esse olho que não via.” (7) –, para poder ser visto por todos como alguien con dos ojos. El narrador explica: eso es solo una media-verdad, ya que su ojo izquierdo no podía ver, sino solamente imaginar.

⁵⁶ El rechazo, de hecho, es tal que ni siquiera la considera en el número de hijos que habían tenido sus abuelos, ya que contando con ella serían ocho, y no siete.

Toda la obra se construye alrededor de los pares antagónicos a partir de los dos ojos del abuelo, claro/oscuro, verdad/mentira, realidad/fantasía, día/noche, etc. Tales oposiciones refuerzan su carácter doble, ya que es una figura amorosa, pero reservada, con solo medias sonrisas, y que todas las tardes se iba de casa con el traje de lino blanco planchado cariñosamente por su mujer, con su elegante bastón de oro y marfil, caminando por las sombras, para encontrar su secreto, aunque conocido por todos, otro amor. Mientras el abuelo salía para la “felicidade das tardes” (44), la abuela se quedaba en el salón bordando a la espera de la vuelta del marido para hacer la cena. Hasta que un día, la abuela se queda esperando, y Sebastião no vuelve. Mientras los días pasan se vuelve más difícil explicar su ausencia, y Maria junto al personaje-narrador se va al encuentro de Lavínia para “dividir com ela a ausência” (44). La abuela deja de realizar todas sus actividades cotidianas, que le definían durante todo el texto. Y el narrador refleja sobre el dolor causado por la duda. Pero luego, después de meses de la desaparición del abuelo, y muchos esfuerzos para encontrarlo, descubren su traje de lino blanco, entonces lleno de tierra, y el ojo de vidrio perdido en el suelo, “olhando para o céu” (46), y lo que dolía, así, era la verdad, que generaba todavía más dudas.

Según el autor-narrador, que mezcla el tiempo narrativo con sus recuerdos de adulto en el momento de la escritura – en distintos momentos refleja sobre su presente, como al afirmar que “ahora” tiene el ojo de vidrio sobre su escritorio –, el abuelo no deja más herencia que su historia y el ojo de vidrio, que, después de un tiempo errando por la familia, termina en su poder.

Vermelho amargo (2011)

Su obra más madura, y última publicada en vida del autor, *Vermelho amargo* es también la más lírica y las más compleja en términos de escritura, abundante en figuras literarias. La edición cuidadosa de la ya extinta *Cosac Naify*, editorial conocida en Brasil por su atención no solo con el contenido de sus textos (busca ofrecer, por ejemplo, traducciones directas del idioma original) sino también por el detalle estético de sus libros, refleja la idea contenida en el título de la obra: la portada y la fuente de todo el texto son de color rojo oscuro. Dicha edición, además, es consonante con el epígrafe de la obra, llevándola a la literalidad: “Foi preciso deitar o vermelho sobre papel branco para bem aliviar seu amargor”. Así, desde la portada, la edición pensada para un público adulto, hasta la composición más compleja del texto, esta obra se diferencia de las demás. Los temas que toca, no obstante, son los recurrentes en la obra del autor.

Trata del dolor que es vivir, desde el primer momento: “A dor do parto é também de quem nasce” (8). Así como en otras de sus obras, *Por parte de pai, Ler, escrever e fazer conta de cabeça, O olho de vidro do meu avô*, el personaje principal, su padre y madre no tienen nombre; tampoco lo tiene la nueva figura femenina aquí introducida: la madrastra. Aunque aparecen los hermanos y otros personajes de la ciudad, ningún personaje es nombrado, y todos aparecen como figuras secundarias, estando en primer plano para el narrador-personaje, la madre, el padre y la madrastra.

Las evidencias del carácter autobiográfico de la obra se encuentran, una vez más, en hechos sabidamente biográficos, como la muerte prematura de la madre, y afirmaciones del propio autor, en entrevistas⁵⁷, de que se trata de sus memorias. Por otro lado, es importante señalar que para Queirós toda memoria es una ficción: “Eu acredito que não existe uma memória pura, toda memória é ficcional, eu acredito nisso, porque a memória é um espaço interno da gente, um espaço íntimo, onde a fantasia conversa com a realidade o tempo inteiro. Onde o vivido e o sonhado conversam na fantasia”⁵⁸. La obra ya empieza, de hecho, con la afirmación de que para soportar el día, es necesario inventar mentiras para sí mismo: “Preencher um dia é demasiadamente penoso, se não me ocupo das mentiras” (7).

⁵⁷ Como la ya mencionada entrevista a *Imagem da palavra*, en la que el autor afirma que la metáfora construida en esta obra de madrastra cortando el tomate era una realidad, un recuerdo al que accede para la elaboración de *Vermelho Amargo*.

⁵⁸ *Imagem da palavra*, parte 2. <https://www.youtube.com/watch?v=fbRrCTudoA0>

A diferencia de *Ler, escrever e fazer conta de cabeça*, en que la muerte de la madre era el desenlace y clímax de la obra, aquí su muerte es el tema ya de sus primeras páginas, y permea toda la narrativa. La pérdida de la madre, el dolor del niño, la ausencia de la figura materna contrastada con la presencia de la madrastra son los temas centrales de la narrativa.

Vermelho amargo no está dividido en capítulos, es una narrativa sin cortes, pese a que no haya una conexión temporal clara entre los párrafos, lo que podría dar la impresión de un corte en la narración: las secuencias se establecen según las digresiones del autor a partir de las palabras y el orden (no cronológico) de los recuerdos. De este modo, igualmente a obras anteriores, el progreso temporal tampoco es claro en esta obra, en el sentido de eventos que se entrelazan en una lógica temporal sucesiva; pero se puede medir el paso del tiempo con la salida de cada hijo de la casa, marcada por el grosor del tomate cortado por la madrastra, que va aumentando según la salida de cana uno, y los números a principio de los párrafos: la obra empieza marcando “ocho”, haciendo referencia al padre, la madrastra y los seis hijos del padre con la madre ya fallecida; termina marcando “dos”, cuando el narrador, último hijo en dejar la casa, por orden paterna, finalmente deja al padre y a la madrastra solos en la vivienda.

**4. ESPACIOS Y MEMORIA: REFLEXIONES SOBRE LO PÚBLICO Y LO
PRIVADO**

Las descripciones de los espacios de una narración pueden ejercer diversas funciones en la obra, además de ser meramente denotativas: según Oziris Borges Filho (2007), ellas pueden, por ejemplo, explicitar el propio carácter de un personaje, representar sus sentimientos, sea por semejanza o por contraste con el entorno, pueden apuntar para su posición social, o incluso influir en la acción de la narrativa. El autor toma prestado el término *topoanálisis* de Bachelard, expandiendo su significado: para el autor francés, esto designaría el estudio psicológico de los espacios íntimos; para el brasileño, sin embargo, el topoanálisis no se restringe al análisis psicológico, adoptando igualmente bases filosóficas, sociológicas y estructurales; además, no se limita a los espacios íntimos de la vida, sino que se expande a todo y cualquier espacio presente en una obra de ficción⁵⁹.

Tiempo y espacio están profundamente conectados en obras narrativas: Osman Lins (1976: 63) arguye que son indisociables, y Bachelard afirma que una imagen, un espacio, conserva en sí tiempo comprimido (2004: 38), y concluye que para “el conocimiento de la intimidad es más urgente que la determinación de las fechas la localización de nuestra intimidad en los espacios.” (2004: 39-40). Así, se puede inferir que el análisis de los espacios narrativos contribuye para la comprensión de la obra, de la intimidad de sus personajes e incluso del tiempo narrativo. Considerando, además, que el tiempo en las obras que nos ocupan no es, como ya se ha apuntado, lineal ni cronológico, sino que psicológico y subjetivo, las alteraciones que sufren los espacios en esas memorias pueden, de hecho, apuntar mejor el pasaje del tiempo que marcadores temporales o sucesiones de eventos narrativos. Con frecuencia, es en el espacio donde reside la acción de un momento narrativo que, por lo demás, podría parecer estático.

Es importante considerar, por otra parte, el observador, ya que el espacio puede ser alterado por la subjetividad de quien lo describe. Asimismo, puede tener especial interés fijarse *dónde* suelen estar situados los personajes, los cuales muchas veces están identificados con determinado lugar, como una habitación específica de la casa, por ejemplo, y qué consecuencias tiene este hecho en la historia. Algunos espacios, además, se asocian a determinados momentos de la vida de los personajes, relacionándose, así, con el tiempo. Los espacios en las obras de Arrabal y Queirós son una parte importante de su narración, las descripciones en esas obras no son meros recuerdos anecdóticos de

⁵⁹ Es importante señalar que, al presente estudio, así como a Borges Filho, no interesa la distinción entre lugar y espacio.

sitios *reales*, un intento de pintar un cuadro preciso de la memoria, sino que tienen funciones literarias.

El primer universo

La casa es el primer universo de un individuo, según Bachelard: “Porque la casa es nuestro rincón del mundo. Es – se ha dicho con frecuencia – nuestro primer universo. Es realmente un cosmos.” (2004: 34). El autor insiste en la potencia de la ensoñación que recubre las memorias de la primera casa, y su poder de evocación poética. El primer recuerdo espacial a que se refieren tanto Arrabal como Queirós se relaciona con la corta infancia feliz que experimentan esos autores, mientras tenían todavía vivos los dos padres: como se sabe, Arrabal va a perder a su padre a los cuatro años, y Queirós a su madre a los seis. Con esto, sus memorias más alegres son también las más lejanas, y, en consecuencia, las más idealizadas. Para Queirós esto se traduce en la casa en la que vivía con la madre, mientras que para Arrabal, que, por ser demasiado pequeño, no se acuerda de la casa donde vivía en Melilla, el recuerdo más feliz y lejano es un efímero momento con su padre en la playa.

La casa de *Indez* es la casa ensalzada de la infancia, con la presencia afectuosa de la madre, quien es capaz de convertir los espacios más grises en alegres y coloridos.

Era uma casa feita em adobe, cheia de portas e janelas que se abriam para um grande curral, com sombra e os verdes de vários tons. Caiada em branco, ela acolhia o vento, o sol, a lua, a família. Na sala de visita, sob a proteção do Coração de Jesus e de Maria, balançavam outros redondos retratos de antepassados: o avô de óculos e bengala, a bisavó entre flores, o pai ainda moço com bigode e gravata-borboleta, que os meninos aprenderam a chamar de “gravoleta borbotinha”.

De tábuas corridas, o chão tinha a idade da casa, com remendos feitos em madeira de outras cores ou de pedaços de latas de marmelada Colombo. Vários quartos, com camas cobertas por colchas de tear, abriam suas portas para o corredor, onde voavam andorinhas de louça na parede.

Na sala de dentro, mesa grande com cadeiras de palhinha. Num canto, a cristaleira com brilhos de copos, cálices, licoreiras de vidro. Do outro lado ficava o filtro de barro suando água fresca buscada na mina. Água misteriosa brotando entre pedras e raízes... desta sala avistava-se a cozinha com fogão de lenha e mais prateleiras, enfeitadas com jornal repicado, onde potes e latas areadas guardavam doces e suspiros.

A casa pertencia à paisagem. Parecia nascida ali entre mangueiras e o córrego cantando no quintal, molhando pés de jabuticabas. A horta e o jardim eram juntos. (IND 10)

El narrador ofrece una visión detallada del espacio, describiendo la propia estructura de la casa, su color blanco, los objetos dispuestos en el salón, el aspecto del suelo – especificando incluso la marca (Colombo) de los botes de mermelada utilizados para tapar sus agujeros –, el material de que están hechas las sillas alrededor de la mesa, los objetos guardados en la cristalera, y, simultáneamente, imprime sus impresiones subjetivas acerca del lugar. La casa es pobre, está hecha de adobe, el suelo tiene parches de distintos materiales y colores cubriendo agujeros, pero se nota el cuidado materno en los detalles, como en las colchas sobre las camas, y la pobreza aquí no es sinónimo de miseria. La vivienda, como la madre, es acogedora: ampara el viento, el sol y la luna, además de la familia. Asimismo, las puertas y ventanas están todas abiertas, dejándose ver el patio, el jardín y el huerto. De ahí se infiere, igualmente, la abundancia de luz en el ambiente, la atmósfera libre – que alberga incluso el viento – en armonía con la naturaleza. Forma parte del paisaje natural: parece, afirma el narrador, haber *nacido* entre los árboles y el arroyo, recalcando su carácter de ser vivo, en contraste con las casas inmóviles, propias, según Bachelard (2004: 105), de los niños desdichados. Hasta las golondrinas de cerámica suponen movimiento: “onde *voavam* andorinhas de louça na parede”⁶⁰. De las paredes cuelgan retratos protectores, reforzando la idea de la casa cálida y segura, entre los cuales se menciona el del Corazón de Jesús y de María, dispuesto sobre los demás. Ese cuadro en particular, señala la presencia de la religión católica en la rutina familiar, y, bajo esa creencia, la protección divina sobre la familia. Los otros, retratos de familiares, son memorias eternizadas con cariño: el abuelo con su característico bastón, la bisabuela entre flores, y el padre retratado todavía joven, llevando una pajarita, la cual es referida en una dulce memoria a través de las palabras mal pronunciadas de sus hijos todavía pequeños: “gravoleta borbotinha”. En la cocina, que, vale resaltar, se podía ver desde el salón, una vez más destacando la amplitud y abertura de los espacios, se nota la presencia materna, aunque no explícitamente anunciada: las baldas están decoradas, y los botes contienen dulces hechos por ella. Así, la madre surge cariñosa y discretamente en las memorias del narrador, enredándose con esa casa protectora y generosa, la cual parece proveer hasta el agua, que conforme

⁶⁰ La cursiva es mía.

la mirada infantil del personaje, *brot*a de la mina y luego del filtro que la *suda*. La elección de tales verbos, propios de seres vivos, confiere movimiento a elementos inanimados, reafirmando la vitalidad del lugar.

El primer universo de Arrabal es Melilla, de donde guarda tan solo una memoria fugaz del padre en la arena de la playa. El poder evocativo de esa imagen es tal, sin embargo, que perdura eternamente en el recuerdo del autor. La memoria es constantemente reiterada en sus escritos, algunas veces en frases exactamente iguales, en distintos libros, otras, con pequeñas alteraciones: “Un hombre enterró mis pies en la arena. Era en la playa de Melilla. Recuerdo sus manos junto a mis piernas y la arena de la playa. Aquél día, hacía sol, lo recuerdo.” (BB 27); “Un hombre enterró mis pies en la arena. Era en la playa de Melilla. Recuerdo sus manos junto a mis piernas y la arena de la playa. Aquél día, hacía sol, lo recuerdo.” (CTA 72); “y también me acuerdo de las manos del hombre y de mis pies enterrados en la arena y del sol de la playa de Melilla.” (BB 27); “y también me acuerdo de las manos del hombre y de mis pies enterrados en la arena y del sol de la playa de Melilla.” (CTA 73); “Me acuerdo de que un hombre enterró mis pies en la arena. Recuerdo sus manos junto a mis piernas y el sol de la playa de Melilla.” (BB 44); “Me acuerdo de que un hombre enterró mis pies en la arena. Recuerdo sus manos junto a mis piernas y el sol de la playa de Melilla.” (CTA 69); “Recuerdo que un hombre me enterró los pies en la arena de la playa en Melilla. [...] Recuerdo las manos del hombre junto a mis piernas y la arena de la playa de Melilla. [...] Recuerdo que el sol iluminaba las manos del hombre, mis piernas y la arena de la playa de Melilla.” (BB 122); “Recuerdo que un hombre me enterró los pies en la arena de la playa en Melilla. [...] Recuerdo las manos del hombre junto a mis piernas y la arena de la playa de Melilla. [...] Recuerdo que el sol iluminaba las manos del hombre, mis piernas y la arena de la playa de Melilla.” (CTA 96-97); “Yo no me acuerdo de las cosas que me has contado muchas veces de Melilla. Yo recuerdo mis pies enterrados en la arena y las manos del hombre junto a mis piernas.” (BB 125); “Yo no me acuerdo de las cosas de Melilla que me has contado tantas veces. Yo recuerdo mis pies enterrados en la arena y las manos del hombre junto a mis piernas.” (CTA 122); “Lo mismo habría dicho aquel hombre del que sólo recuerdo sus manos mientras enterraba mis pies en la arena de la playa de Melilla.” (CGF 53); “Lo mismo hubiera dicho aquel hombre del que sólo recuerdo sus manos mientras enterraba mis pies en la arena de la playa de Melilla.” (CTA 63); “Recuerdo que aquel día hacía sol en la playa de Melilla, mientras un hombre

me enterraba los pies en la arena.” (CTA 101); “El hombre me enterró los pies en la arena. Era la playa de Melilla. Recuerdo sus manos junto a mis piernas y la arena de la playa. Aquel día hacía sol, lo recuerdo.” (BB 125); “Un hombre enterraba mis pies en la arena. Era la playa de Melilla. Recuerdo sus manos sobre mis piernas. Tenía tres años. Mientras que el sol brillaba, el corazón y el diamante estallaban en infinitas gotas de agua.” (CGF 52); “Sólo me acuerdo de sus manos sobre mis piernas. Cuando enterraba mis pies en la arena de la playa de Melilla.” (CTA 60); “Sólo me acuerdo de sus manos en mis pies de niño enterrados en la arena de la playa de Melilla. Y, cuando le invoco, el silencio se llena de escaleras de hierro y de alas.” (CTA 60-61); “Cuando me preguntan quién es el ser que más me ha influido, respondo que fue un ser del que sólo llego a recordar sus manos junto a mis pies: mi padre” (CGF 52); “Cuando me preguntan qué es lo que más me influye, lo que más admiro... olvidándome del paisaje terrible y del castillo infinito, de los confines del universo y del sueño maldito, respondo que es un ser del que sólo alcanzo recordar sus manos junto a mis pies.” (CTA 61).

El recuerdo aludido no es preciso, no se sabe a ciencia cierta en qué punto del tiempo se sitúa, no se conoce ningún detalle sobre la figura paterna además de sus manos, no se describen sus rasgos, su voz, ni siquiera la sensación de su toque. Los detalles que nos proporciona sobre el espacio son reducidos, no es una exposición minuciosa como podría ser la de cada rincón de una casa. Los elementos de los cuales se acuerda sobre la playa son amplios lo bastante para que se pudiera tratar de una playa cualquiera. La exhaustiva repetición de tal recuerdo, sin embargo, expande la memoria, sin la preocupación de fijarla en un punto temporal o espacial específico. Al contrario: en lugar de ser un efímero y borroso momento, esa imagen se eterniza en la memoria del autor/personaje, extendiéndose a distintos momentos de su vida, aumentando la importancia de cada detalle que la compone, transformándolos en símbolos respecto a la figura paterna.

Como se puede inferir, el recuerdo de Melilla es cálido y luminoso, se repite diversas veces la alusión a la presencia del sol en la playa, iluminando todo lo que alcanza la mirada del narrador: la arena, sus piernas y las manos de su padre, que le entierran cariñosamente los pies en la playa. Es un recuerdo marcadamente visual, nunca se menciona el sonido del mar - aunque no se le mencione directamente, está constantemente presente, oculto en todas las menciones a la playa -, ningún diálogo con el padre, ningún ruido de animales u otras personas que pudieran estar cerca de ellos

en ese momento. Es como si solo existieran los dos en la playa, en un recuerdo mudo, con una mirada hacia abajo: el niño mira los propios pies mientras su padre los entierra, y puede ver como la luz del sol los ilumina, pero no ve el rostro paterno. Es una remembranza feliz, soleada, llena del amor del padre en su movimiento de jugar con los pies del hijo. La descripción del momento podría acercarse a una fotografía, dada la fugacidad del instante, pero la luz activa del sol y el gesto de las manos del padre sumados a la constante repetición de las frases le conceden vida y dinamismo al recuerdo. El padre es, entonces, presentado como una persona cariñosa y protectora. Así como la primera casa de Queirós está llena del amor materno, de la luz del sol, del viento, de movimiento, la playa de Melilla alberga el amor paterno traducido en sus gestos iluminados.

Ambos recuerdos, no obstante, preceden la tristeza constante en la niñez de los autores: los recuerdos alegres se oponen a la mayor parte de las descripciones de sus infancias, sobretodo por la posterior ausencia de las figuras amorosas del padre de Arrabal y la madre de Queirós. De hecho, el propio recuerdo de la playa de Melilla ya lleva en sí una carencia: ninguno de los narradores de las obras de que nos ocupamos se acuerda del rostro o de la voz paterna: “En mis peregrinaciones he encontrado a sus carceleros, a sus enfermeros, a su médico... pero ni su voz ni la expresión de su cara puedo imaginarlas.” (CGF 52). Ni siquiera por fotos, él podrá conocer el rostro paterno, ya que la madre lo había cortado de todas las fotos de familia. Igualmente, la referencia de las golondrinas de cerámica que vuelan en la pared de la casa habitada por la madre de Queirós está en directo contraste con la casa del abuelo materno, descrita en *O olho de vidro do meu avô*, lugar triste y silencioso: “No alpendre da casa do meu avô havia três borboletas presas na parede. Suas asas eram de louça dura. Elas não partiam. Para voar é preciso asas leves e muito vazio pela frente. Para falar é preciso ter o que dizer.” (OVMA 35). Las mariposas de cerámica en la casa del abuelo, son *duras*, y están *presas* a la pared, sin poder volar como los pájaros de la casa materna. El narrador concluye que para volar es necesario tener alas ligeras, resaltado el pesar que abrumaba la relación y la casa de los abuelos. Así, incluso los recuerdos felices de los autores, son siempre, en realidad, agridulces.

Espacios íntimos

La casa del abuelo materno, en la obra de Bartolomeu Campos de Queirós, es un sitio silencioso, inmóvil, petrificado en el tiempo y en el espacio: los abuelos no hablan entre sí, vaciando la casa con su silencio; todos los objetos tienen su lugar determinado desde siempre, hasta el punto de que es posible encontrar, a oscuras, algo tan pequeño como una aguja dentro de un cajón. Al indicar la ausencia de diálogo en la casa, el narrador juega con la palabra “criado-mudo”, señalando que hasta el mueble es silencioso, y concluyendo que una casa sin palabras es una casa vacía: “A casa de meu avô era silenciosa. Todas as palavras tinham sido ditas. Nada mais mudava do lugar. Mesmo no escuro se podia encontrar uma agulha na gaveta do criado que também era mudo. Uma casa sem palavras é uma casa vazia. Palavra povoa tudo. Corta o silêncio e, aonde, chega, fica.” (OVMA 34-35). Gullón (1980: 7-8) afirma sobre los silencios en los espacios literarios:

Referido al espacio literario, tiene una consistencia que lo colma, lo completa. Trascendiendo lo sensorial, pero beneficiándose de ello, se constituye en sustancia impregnante; por lo sutil de su acción, insidiosa; por lo persistente de su permanencia, invulnerable. Estas expresiones, quizás inexcusablemente figurativas, sugieren que el silencio no es un instrumento del narrador, sino una realidad en que él, y los personajes, se encuentran.

En el salón hay un retrato de los abuelos colgado en la pared. La relación de esta pareja está rota, toda la ciudad es consciente de que el marido engaña a la esposa, pero, inertes en la imagen, parecen felices. Dicho retrato, señala el narrador, es solo de medio cuerpo, como si solo enseñara una media verdad, una parte del todo: “Na sala da casa, dependurado na parede, estava um retrato de meu avô e da minha avó, de meio corpo. Dentro da mesma moldura eles pareciam felizes. O retrato deixa as pessoas para sempre.” (OVMA 15). En contraste con la casa materna, la descripción detallada de los objetos y del espacio no suscita la impresión de amplitud, ligereza y calidez, sino de abandono e inmovilidad: el narrador podría estar describiendo una fotografía de un pasado lejano. La casa es tan estática que parece no estar habitada; el narrador afirma que es “uma casa vazia”, debido a la ausencia de diálogo entre los abuelos; pero los

objetos que la pueblan son igualmente vacíos e inmuebles: la mesilla de noche es muda, la aguja permanece, como intocable, en el mismo cajón, las mariposas no vuelan.

Tales memorias de los abuelos maternos se mezclan a recuerdos a la vez cariñosos y tristes. La dualidad es constante en la obra de Queirós: “Muitas vezes esse silêncio se misturava com o cheiro de alho que minha avó refogava para o arroz; possuía o aroma do café coado na hora; tinha o gosto dos sonhos que minha avó fritava e cobria com açúcar e canela. E se era por demais imenso o silêncio, exalava entre ele um perfume das dalias que enfeitavam o canto da sala.” (OVMA 10-11). Ese recuerdo de la abuela la acerca a la madre, ambas expresando el cariño a través de la comida, especialmente de los dulces caseros, como los *sonhos*⁶¹, cubiertos de azúcar y canela, al mismo tiempo que persiste la tristeza subyacente, ya que su comida tiene el sabor del silencio que le oprime. La abundancia de la comida hecha por la abuela, entonces, no confiere felicidad a la casa, ni siquiera el olor o el ruido de la comida en el fuego son capaces de disipar el eterno silencio que la envuelve, contaminando hasta su cariñosa comida con su sabor amargo. La abundancia de comida contrasta, igualmente, con momentos de pobreza que vive el niño en las casa de los padres, en los que falta comida. Así, la alusión al arroz, al café y al sabor de los dulces contrasta con el pastel hecho por la madre, que debería ser lo suficiente para ella, su marido y los seis hijos durante el desayuno y la merienda, o con el pan igualmente dividido entre todos: “Sem sacrifício, ou dificuldades, bastava meus olhos encontrarem o pão sobre a mesa da cozinha, para saber o pedaço que caberia a cada um de nós. Nem reclamava quando a ponta do pão era cortada maior para compensar a finura. Muitas vezes minha mãe recomendava ser o bolo para o café da manhã e também da tarde.” (LEFCC 70).

Aun así, mientras la madre está viva, la pobreza no es motivo de aflicción para el niño. En *Indez*, la casa también emana, por entre sus tejas, y gracias a la pobreza de la estructura de la vivienda, el amor entre el padre y la madre, hecho sonido y aroma:

Lia-se o amor no corpo forte do pai, em seu prazer pelo trabalho, em sua mansidão para com os longos domingos. Era silencioso, mas escutava-se o amor murmurando – noite adentro – no quarto do casal. A casa, sem forro, deixava vazar esse murmúrio com o aroma de fumo e canela, que invadia lençóis e dúvidas, para depois filtrar-se por entre telhas. (IND 20)

⁶¹ Dulce brasileño semejante a los buñuelos españoles, cuyo nombre se traduce literalmente como “sueño”, no en el sentido de tener sueño (que sería “sono”) sino en el sentido de “soñar”.

Es un amor murmurado, como todo lo cariñoso en la obra de Queirós; no es alto, ni rápido o extravagante: es susurrado, lento, extendiéndose por toda la noche. Un amor que se escapa de la habitación de los padres y recorre toda la casa, debido al estado de su propia estructura. Pero esta señal de pobreza no es lastimada, sino que resalta el carácter abierto y vivo del hogar, llenando todas las habitaciones con el amor de los padres. La descripción de la casa en ese fragmento es sucinta, pero eficaz en evocar su amplitud y el cariño que alberga: la alusión al amor *escapando* por entre las tejas remite a la verticalidad de la casa, y a su aspecto de ser vital, que deja el amor escapar de sí como si estuviera hecho de humo dulce, con sabor a canela, mención que igualmente remite a la dulce presencia de la madre en la cocina. Se puede visualizar el amor saliendo por el techo como el humo de una casa cálida emergiendo de la chimenea. Por otro lado, la felicidad de los padres dura poco; en *O olho de vidro do meu avô*, el narrador afirma: “Viveram felizes por pouco tempo. Minha mãe nos deixou cedo. Partiu contrariada numa segunda-feira.” (OVMA 20).

Tras la muerte de la madre, cambia totalmente la percepción que tiene el narrador del espacio íntimo. En *Vermelho amargo*, por ejemplo, la casa deja de ser un hogar para transformarse en un sitio provisional; según el narrador, era como una estación de trenes, pero sin conocerse el destino final. El niño-narrador sabe que su presencia no es deseada en la casa del padre y de la madrastra, a la cual no pertenece, sino que está solo de pasaje, esperando a que le informen cuándo y adónde tiene que irse. La casa aquí no es luminosa, sino que tiene habitaciones sombrías, y en lugar de cálida, protectora y reconfortante, ésa casa anuncia en su aire el exilio que el narrador ya presentía que le sería impuesto.

Sem a mãe, a casa veio a ser um lugar provisório. Uma estação com indecifrável plataforma, onde espreitávamos um cargueiro para ignorado destino. Não se desata com delicadeza o nó que nos amarra à mãe. Impossível adivinhar, ao certo, a direção do nosso bilhete de partida. Sem poder recuar, os trilhos corriam exatos diante de nossos corações imprecisos. Os cômodos sombrios da casa – antes bem-aventurança primavera – abrigavam passageiros sem linha do horizonte. Se fora o lugar da mãe, hoje ventilava obstinado exílio. (VA 9)

Antes de su muerte, la casa parecía respirar junto a la naturaleza, llena del ruido de los niños, de los animales, de la comida en el fuego. Pero la presencia materna es sustituida por un pesado silencio que todo ocupa, llenando la casa de vacío: “A casa ficou maior e cheia de silêncio. [...] O vazio ocupou, tanto, o quarto de minha mãe que meu pai dormia na beiradinha da cama, como se empurrado pelo novo morador. E o vazio não nos deixava tocar em nada” (LEFCC 77).

De la misma forma, tras el encarcelamiento del padre, las nuevas memorias de Arrabal se construyen en una casa claustrofóbica y oscura, en Ciudad Rodrigo/Villa Ramiro, donde tampoco está presente la madre, que, mientras tanto, vivía en Burgos. Así, Arrabal se queda solo con los abuelos – en *Baal Babilonia* también con tía Clara –, y la ausencia de los dos padres se hace patente en la descripción de los espacios que habita. La propia ciudad es descrita como un espacio cerrado, sin aberturas, circundada por murallas: “Todo Villa Ramiro estaba rodeado de murallas; incluso la tronera que destruyeron durante el sitio, ya la habían reconstruido, por eso relucía de color más claro.” (BB 58). También en Madrid se notará un ambiente agobiante y tenebroso. Además, la ausencia de las madres, y, en el caso de Arrabal, también del padre, da inicio a las violencias sufridas por los hijos.

A partir del momento en que los personajes se quedan huérfanos – aunque el padre de Arrabal todavía estaba, en realidad, vivo, le habían anunciado ya su muerte –, sus aflicciones se vuelven ostensibles en las descripciones de los espacios. En el siguiente fragmento de *Baal Babilonia*, por ejemplo, la nueva casa donde vive el personaje es un lugar oscuro, opresivo, hostil, que le causa miedo:

Abuela decía que tenía que ir a mi cuarto desde el comedor atravesando el pasillo – era largo y oscuro –. Yo me quedaba detrás de la puerta me llegaba un rayo de luz del comedor. Cuando abuela descubría que aún no me había ido a la cama atravesando el pasillo – era largo y oscuro –, me llamaba mariquita.

Abuela decía que su padre la obligaba a ir por el pasillo, por la noche, para quitarle el miedo. Su padre le daba un hachón para que se alumbrara. Las sombras, decía abuela, iban y venían por las paredes. Abuela decía que su padre era severo. Siendo niña, tenía que arrodillarse a sus pies para quitarle sus botas de carabinero.

Abuela decía a la gente que venía a casa, que yo era mariquita; entonces yo me encerraba en el retrete. Abuela también les decía que llevaba el pito a la derecha teniéndolo que llevar a la izquierda como los hombres; entonces yo, metiendo las manos debajo de las faldillas, me ponía a la izquierda. Luego se me iba solo a la derecha.

En Madrid, tú también me obligabas a que fuera por el pasillo – era largo y oscuro – hasta mi cuarto por las noches. En Madrid me quedaba a la entrada del pasillo: a mi espalda estaba la oscuridad del pasillo. Por eso, me acurrucaba.

Ahora el pito ya se me ha ido a la izquierda, como a todos los hombres. (BB 29)

La nueva figura de autoridad, la abuela, le obliga al niño a atravesar el pasillo entre el comedor y su cuarto en la oscuridad, aunque le aterrorice hacerlo. El narrador repite que el pasillo era “largo y oscuro”, solo le llega “un rayo de luz” desde el comedor, reforzando la idea de tinieblas y el temor que le producía atravesar el corredor, que se agranda en su memoria. Al miedo que sentía en ese momento, al parecer rutinario, se suma la postura agresiva de la abuela, que le llamaba “mariquita” al descubrirle escondido detrás de la puerta. La casa, entonces, se vuelve angustiada y tiránica: los elementos que en Queirós representaban la amplitud y conexión entre los distintos espacios de la casa, como el pasillo con golondrinas, las puertas y ventanas abiertas, aquí imprimen la sensación de clausura.

Estimulándole a que atravesara el pasillo, la abuela le cuenta su experiencia con la misma situación, solamente acrecentando al temor del niño: de pequeña, su padre hacía lo mismo con ella, y le causaban espanto las sombras que se formaban en la pared resultantes del contraste entre la oscuridad del ambiente y el hachón que llevaba en las manos. Las sombras parecen tener vida propia ya que, conforme le cuenta, “iban y venían” por las paredes. Según Sánchez Peiró (2006: 209), “En el pasillo, enfrentamos otro lugar de pasaje, pero no de espera. El pasillo es un elemento de articulación cuya función es facilitar el paso de una habitación a otra sin interferir en su independencia.”. El pasillo debería ser, por lo tanto, un lugar de tránsito, que facilita la movilidad por la casa. Pero para el niño, asustado, se vuelve en un sitio de parálisis, de entrada a un mundo de pesadilla del que no puede escapar. Así, la casa, inmueble, adquiere un movimiento inquietante, una vida propia relacionada con la noche y la oscuridad, a diferencia de la casa primordial idealizada que respira en armonía con la naturaleza. En una digresión hacia un momento posterior, el narrador se acuerda de que la madre, el “tú” en esa obra, hacía lo mismo que la abuela, en relación al pasillo, cuando ellos vivían juntos, años después, en Madrid. La abuela y la madre, entonces, se asemejan como figuras opresoras que le obligan a adentrarse en la oscuridad.

Además, si se considera el insulto que significaba en ese momento histórico y en una familia católica ser llamado “mariquita”, la abuela le humilla ante las personas que les visitaban, y le expone todavía más al explicar que era “mariquita” porque su pene tendía siempre a la derecha y no a la izquierda, como sería, según ella, esperado de un hombre⁶². La abuela, así, de manera tan arbitraria como estipular que la izquierda es una dirección más masculina que la derecha, le reprime lo que le era natural al propio cuerpo del nieto, quien, oprimido, se escondía en el baño para “arreglarlo” según lo que era correcto de acuerdo con la abuela. El baño, es, entonces, un lugar de refugio y de soledad, para esconderse de las miradas ajenas.

Los personajes de Queirós, cuando están tristes o amedrentados, también se refugian en el baño, aunque no les traiga mucho consuelo. El niño de *Por parte de pai*, por ejemplo, asocia la bañera con las palizas que le daba el padre, en consecuencia de las cuales tenía que bañarse en agua templada con sal, para curarse las heridas. Su dolor, sin embargo, más que físico, procede de la incomprensión de las acciones violentas de su padre. Ese momento de ininteligibilidad e injusticia es muy semejante al capítulo “Um cinrurão”, de la obra autobiográfica *Infância*, de Graciliano Ramos; en ambos pasajes el niño se queda estupefacto más por la actitud del padre que por el castigo físico, aunque la violencia de la punición aplicada es espantosa en ambos casos, provocando la empatía del lector a través de la inocencia de los personajes, que más que rencor o dolor, sienten miedo e incomprensión. Incapaz de comprender el motivo del padre para castigarle de esa manera, le dolía más el recuerdo que el castigo:

Eu não gostava de tomar banho de banheira. Vinha uma vontade imensa de chorar, não sei se de dor ou de lembrança. Bobagem minha, pois chorar dentro d'água é bem mais fácil de despistar. Meu avô me ensinou, desde muito pequeno, a não chorar. Choro não era coisa de homem. Nunca vi uma lágrima em seus olhos. Mesmo com o filho morto, me contaram, ele não verteu uma lágrima. Homem forte, diziam, eram meu avô.

Meu pai jamais aprendeu com meu avô essa lição. Com o cinto de couro ele me batia, confundindo meu silêncio com teimosia. E quanto mais a correia cantava mais dor eu sentia. Mas eu não chorava, por dois motivos. Primeiro porque homem não chora e segundo porque dor, quando é demais, não dói. Meu pai não parava de bater enquanto eu não chorasse. Eu não chorava e a surra não acabava nunca. Por mais esforço, eu não

⁶² La abuela contrapone el ser homosexual con ser hombre, como sinónimo de heterosexual y viril.

sabia por que meu pai me batia. Depois era necessário me banhar em água morna com sal. (PPP 54-55)

Se nota que, así como a Arrabal, a Queirós le enseñaban la importancia de la virilidad a través de la represión: “el hombre no llora”. El abuelo, ejemplo de hombre fuerte, no había llorado ni siquiera tras la muerte de uno de sus hijos. La incomunicación con el padre, la falta mutua de comprensión, resulta en el castigo físico impuesto por el progenitor, que no comprendía el silencio de su hijo, interpretando su ausencia de lágrimas como un desafío. El niño, sin embargo, no lloraba porque así se lo habían enseñado, y, por otra parte, según afirma el narrador, porque el dolor era tan grande que ya no dolía. Las ganas de llorar le afligen frente a la bañera más que durante la paliza recibida. La memoria de esa mutua incomprensión y violencia le es más penosa que el dolor físico en sí, simbolizando la relación que tiene con su padre.

Aún así, el baño sigue siendo el sitio donde buscaba refugio; pero, cuando el miedo era demasiado, y ya no se sentía seguro en ningún rincón de la casa, ni siquiera allí estaba exento del temor, espantado con la propia sombra. Para ablandarlo, repetía los diez mandamientos, apoyándose en la protección de la religión católica: “Mas o medo crescia no coração do menino. Pensava, às vezes, que era a tentação do demônio, e já não conseguia ficar sozinho em nenhum lugar da casa. Assustava-se com a própria sombra. Até no banheiro ficava falando os dez mandamentos de cor e salteados” (IND 78). Arrabal igualmente buscaba protección en la religión cuando el miedo le aturdía: “Mi cama era alta, la colcha era oscura y las paredes, por la noche, también eran oscuras. Yo rezaba *padrenuestros*, procurando no respirar, mientras tenía un sudor frío.” (BB 42); “Mi cama era alta, la colcha era oscura y las paredes, por la noche, también eran oscuras. Yo rezaba *padrenuestros*, procurando no respirar, mientras tenía un sudor frío.” (CTA 104). Los dos autores describen sus habitaciones como un lugar oscuro, que les infunde miedo por la noche, con los objetos distorsionados, mayores de lo normal en medio a la oscuridad: “O medo, assim maior do que o quarto, me levava a apertar a pêra de galalite e acender a luz, enfeitada com papel crepom. O claro me devolvía as coisas em seus tamanhos verdadeiros.” (PPP 17-18).

La habitación: silencio y oscuridad

Durante la infancia, ambos autores viven en distintas casas, las cuales reflejan los cambios por los cuales estaban pasando en sus vidas. Queirós no suele especificar las ciudades en que viven sus personajes y, debido a las mezclas entre realidad y ficción en sus obras autobiográficas, no se puede seguir una cronología exacta para averiguar a qué ciudad y momento de su vida corresponde exactamente cada una de sus obras. La presencia o ausencia de la madre, sin embargo, suelen definir si está en un ambiente protector u hostil. La única excepción es la casa del abuelo paterno, donde vive en la narrativa de *Por parte de pai*, tras la muerte materna, que alberga muchos momentos felices, pese a la pérdida de la madre. En cuanto a Arrabal, solamente en *Ceremonia por un teniente abandonado* se especifican claramente, ya en los subtítulos del capítulo “Antiguo diario y recuerdos del sanatorio” qué recuerdos se ubican en cada sitio, repartiéndose entre Melilla, Ciudad Rodrigo, Madrid y el Sanatorio, donde se queda internado debido a la tuberculosis que lo aflige. En *Baal Babilonia*, por otra parte, se puede inferir con relativa seguridad, gracias a algunas referencias, cuándo sus recuerdos son de Melilla, Villa Ramiro, Madrid o del Sanatorio, pero no siempre la distinción es tan clara, siendo los capítulos “nombrados” por números. En *Carta al general Franco*, dada la naturaleza de la obra, hay menos referencias detalladas de la intimidad de cada vivienda por donde ha pasado, pero las distinciones son claras. Ya en *Carta de amor*, los recuerdos son confusos, mezclados en la memoria materna.

Aún así, mucho se puede deducir de las descripciones de cada nueva casa, especialmente de habitaciones específicas, y quién las habita. Algunas de las memorias más dolorosas de estos autores transcurren principalmente en el dormitorio, y, en el caso de Queirós, también en la cocina, aunque ése sea un sitio ambiguo en su obra, con contrastes entre memorias dulces y tristes. El dormitorio, igualmente es capaz de albergar memorias dulces, o servir como refugio, pero va a ser sobretodo un sitio de dolor y violencia.

El abuelo Joaquim, por ejemplo, es una figura ambigua en la obra de Queirós; en la mayor parte del tiempo, no obstante, es cariñoso y protector, aunque exprese su amor con gestos tímidos, es comprendido por el nieto. Cuando llovía muy fuerte, durante la noche, el abuelo entraba con cuidado en la habitación del nieto para asegurarse de que estaba bien y de que el agua y el viento no la estaban invadiendo por la ventana. Los

gestos cariñosos en la obra de Queirós son siempre descritos como mansos, lentos, ligeros, y es así como entra el abuelo en su cuarto:

No meio da noite, se a tempestade rompia o silêncio do escuro, meu avô vinha até meu quarto. Abria a porta de *manso*, para verificar se a chuva de vento não estava entrando pela janela, e benzia meus sonhos. Então com a mão muito *branda*, arrumava meus lençóis e deixava um recado em minha testa, uma certa benção *leve* como os gatos. Também meu avô era econômico nos carinhos e tímido nos gestos. Nessa hora, quando os raios esfaqueavam o resto da noite, enrolado em meus pensamentos eu me esforçava para perdoar meu avô por não amar os gatos.⁶³ (PPP 53-54)

Consciente de los gestos del abuelo, el nieto parece fingir estar dormido para apreciar el cariño que representa ese cuidado. El gesto del abuelo de verificar si están cerradas las ventanas, ajustar las sábanas para mejor protegerle del frío, bendecirle haciendo la cruz en su frente con un toque suave, es una muestra de su amor, que realiza todo despacio y silenciosamente. La furia de la lluvia en ese fragmento, que *acuchillaba* la noche con sus rayos, así como la oscuridad de la habitación, no le causan miedo al niño, ni representan una amenaza o un estado de ánimo turbulento, parejo a las condiciones climáticas; la lluvia resalta el carácter protector y caliente de la casa del abuelo. Según Bachelard, “En ciertos dibujos es evidente, dice Mme Balif, ‘que hace calor dentro, hay fuego, un fuego tan vivo que se le ve salir de la chimenea’. Cuando la casa es feliz, el humo juega suavemente encima del tejado.” (2004: 105), y aunque aquí no hay fuego ni chimenea, sí hay calor en los gestos del abuelo, en la cama donde duerme tranquilo el niño, sin temor a las condiciones adversas exteriores a la casa. Ese mismo fragmento, sin embargo, ya apunta para la dualidad de la figura del abuelo: al comparar la levedad de sus gestos con la ligereza de los gatos, hace referencia al placer sádico que tenía el abuelo en matar violentamente a tales animales. Pero, en ese momento de tanto cariño, el narrador se esfuerza por perdonar al abuelo “por no amar a los gatos”.

En la fantasía de Arrabal, en *Ceremonia por un teniente abandonado*, el padre protagoniza un momento semejante de amor en el cuarto, mientras admira a su mujer dormida:

7:00 h.

⁶³ La cursiva ses mía.

Fernando Ruizbal se afeitó en su casa de Melilla por última vez. Y por última vez también contempló a su mujer dormida.

– A lo mejor soy el teniente más feliz del Ejército.

Aquella última vez le trajo a la memoria el instante irrepetible del primer encuentro con ella en la glorieta de Ciudad Rodrigo. Apareció ¡tan tímidamente risueña y tan deslumbradora! Por encima de la golosa rayita de su sonrisa ¡con qué salero la melena negra formaba burbujas con sus ojos azules! (CTA 13)

Como se sabe, el autor no tiene recuerdos tan específicos de su padre o de su relación con la madre, pero aquí imagina al padre despertándose contento, mirando a su esposa adormecida mientras se acuerda amorosamente de cómo se conocieron: “la imaginación aumenta los valores de la realidad” (Bachelard, 2004: 33). Nuevamente, la dulzura del momento ya anticipa los sufrimientos futuros, pues ese mismo día el padre va a ser arrestado y separado para siempre de su familia. Además, ya se construye el contraste entre las figuras paterna y materna, pues mientras a él se le concede un recuerdo amoroso de la madre, a ella siempre se le atribuye un discurso de odio hacia el marido.

La habitación es un lugar impregnado de la esencia de la madre de ambos autores. “Minha mãe não gostava de flores no quarto, perto dela. Mandava deixar na sala junto ao quadro de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro. Eu aproveitava e pedia à Santa para nunca me deixar ir para o Patrionato, lugar onde viviam os meninos órfãos, vestidos de farda amarela, no meio do mato” (LEFCC 36). La madre de los personajes de Queirós se quedaba siempre en su habitación, debido a su enfermedad. Cuando le traían flores pedía que las dejaran en el salón, al lado del cuadro de Nuestra Señora, y el niño, entonces, aprovechaba y pedía a la imagen que no fuera enviado al orfanato. Una vez más se nota la presencia de la religión católica en el hogar, a través tanto de la presencia del cuadro en el salón, como de la petición del niño de que su madre no muriera dejándolo huérfano. Se nota que la presencia constante de la madre en el dormitorio, debido a lo que esto significa, le infunde miedo al niño.

Eu voltava da aula, tirava o uniforme e ia fazer os deveres aos pés da cama da minha mãe. Se puxava assunto, contando sobre o nascimento das sementes, ela me olhava como se não estivesse mais ali. Eu ficava sem graça, reparava os desenhos da madeira da cama e me abria em tristeza. Assim, a saudade antecipada nos aproximava, e a dor passava a ser

nossa. Eu olhava suas mãos sobre o lençol, via as veias passeando sobre os ossos, azuis, e tentava me confortar dizendo que nada é para sempre. (LEFCC 42)

El anterior fragmento señala el deseo de estar cerca de la madre, y la ausencia materna incluso cuando todavía estaba viva, ajena a la presencia del hijo, ya devorada por la enfermedad. Pero si por un lado la madre parece ya estar ausente, el miedo de la muerte y la *saudade*⁶⁴ anticipada, el dolor de la pérdida inminente les acercaba y les unía: “el dolor pasaba a ser *nuestro*”. La tristeza se expresa también en el avance de la enfermedad materna visible en sus manos ya demasiado delgadas. Pero todavía circulan en sus venas la sangre que dejará de fluir en el momento de su muerte, cuando sus manos ya están inertes. Aquí el narrador se refiere a las venas de la madre *paseando* sobre sus *huesos*, no sobre su carne, señalando su escualidez, pero, por otro lado, confiriéndole un aire cariñoso y tranquilo al elegir el verbo “pasear” para el movimiento de su sangre. Hay, además, una conciencia de la inevitabilidad de la muerte materna por parte del niño cuando intenta consolarse a sí mismo, diciendo que nada es para siempre, lo que resalta su conciencia precozmente madura de la situación. La habitación es, así, morada de la enfermedad materna.

La madre de Arrabal, en las obras *Baal Babilonia* y *Ceremonia por un teniente abandonado*, es reiteradamente mencionada en una habitación oscura, de puertas y ventanas cerradas, con las persianas bajadas: “La última vez que fui a verte, estabas sola en la casa. Tenías las persianas del cuarto bajadas. Apenas había luz en la habitación. A tientas me senté. Me dijiste: ‘espérate que cierre las ventanas, no quiero que los vecinos nos oigan’.” (BB 30); “La última vez que fui a verla, estaba sola en la casa. Tenía las persianas del cuarto bajadas. Apenas había luz en la habitación. A tientas me senté. Me dijo: ‘Espera que cierre las ventanas, no quiero que los vecinos nos oigan’.” (CTA 76); “Me hablaste durante una hora, lo recordarás. Como las ventanas estaban cerradas, los vecinos no oyeron lo que me dijiste. Como las persianas estaban echadas, los vecinos no vieron cómo llorabas y cómo de vez en cuando intentabas besarme y abrazarme.” (BB 30); “Me habló durante una hora. Como las ventanas estaban cerradas, los vecinos no

⁶⁴ *Saudade* es una palabra portuguesa que se suele traducir como “nostalgia”. Sin embargo, es una palabra difícil de traducir a otros idiomas, ya que mezcla los aspectos positivos y negativos que la falta de algo o alguien querido genera. La *saudade* se puede sentir, tener, “estar con”; algo o alguien puede dar *saudade*, y cuando se vuelve a tener contacto con el ente cuya falta se siente, se puede “matar” la *saudade*. El sentimiento puede ser positivo, como un recuerdo que genera sensaciones agradables o negativo, una falta atroz que no se puede solucionar.

oyeron lo que me dijo. Como las persianas estaban echadas, los vecinos no vieron cómo lloraba y cómo de vez en cuando intentaba besarme y abrazarme.” (CTA 76); “Cuando me fui a ir, no quisiste abrir la luz del pasillo para no gastar tanto contador. Y yo, a oscuras, te besé junto a la puerta. Y tú, a oscuras, me besaste junto a la puerta y me abrazaste.” (BB 30); “Cuando quise marcharme, no abrió la luz del pasillo para no gastar tanto contador. Y yo, a oscuras, la besé junto a la puerta y me abrazó.” (CTA 77).

Como se puede notar, las variaciones entre esos fragmentos se deben casi exclusivamente al cambio de postura del narrador, que, en *Baal Babilonia*, se dirige a la madre como interlocutora, con el uso de la segunda persona del singular; en *Ceremonia por un teniente abandonado* el narrador se refiere a la madre como “ella”, utilizando la tercera persona gramatical, y se rehúsa a decir “mamá”, palabra que le suena demasiado dulce al narrador en ese momento – respetando el formato original del diario del autor sobre el cual está basado el texto. El cambio de la postura de la voz narrativa tiene sus consecuencias, pero lo que aquí importa es la continuidad en la descripción del espacio. Las persianas están echadas cuando el narrador entra en la habitación; luego, la madre anuncia que va, además, a cerrar la ventana, pero no se describe el gesto en sí, apenas hay movimiento en ese momento de la narrativa. La madre cierra la ventana porque no quiere que los vecinos les escuchen. Esa preocupación materna es muy significativa en la obra de Arrabal: a los ojos del narrador que, a lo largo de distintas obras, dibuja reiteradamente el personaje materno como alguien que se preocupa demasiado por lo que piensan los demás sin preocuparse del marido, hasta el punto de anunciarse viuda cuando su esposo todavía estaba vivo, ya que él estaba encarcelado por posicionarse en contra del régimen franquista. El narrador no ve esa postura como una precaución para no despertar sospechas sobre sus ideas políticas, o para proteger a sus hijos, sino como un abandono: “Querías ser viuda, tener la prueba de que murió. Tan sólo diez meses después de su fuga reclamas con insistencia su certificado de defunción, su ataúd de papel.” (CTA 177); “Pero a la puerta de tu casa, en la guía de teléfonos y en todos los documentos oficiales te haces nombrar falsamente, sin que nadie lo exija, ‘Viuda de Ruizbal’”(CTA 207). A los ojos del narrador esto es una traición a su padre, una preocupación fútil frente a los actos paternos que considera heroicos, de resistencia a un régimen dictatorial y violento: “Aseguras que te sientes orgullosa de mí. Es de papá de quien debes sentir sus resplandores. Su vida y su martirio en las cárceles es nuestro (tuyo y mío) mayor orgullo. Da belleza a nuestra realidad.” (CTA 184). El *resplandor*

paterno contrasta con la oscuridad que envuelve la madre en su habitación. La luz es tan escasa en su cuarto que el narrador tiene que sentarse a tientas. La madre es así descrita porque el hijo no se fía de sus palabras, le acusa de haberle escondido la verdad sobre el padre durante toda su vida, de haber creado alrededor de la figura paterna un gran vacío de dudas y tinieblas. Además, afirma que la madre mantiene la casa poco iluminada “para no gastar tanto contador”, lo que señala, por otra parte, las condiciones difíciles en que vivía. En la habitación, ella intenta besar y abrazar al hijo, que se aparta, y es un momento de ruptura entre ellos: él, que siempre ha querido estar cerca de ella, rechaza su toque. Pero al final del encuentro, en el pasillo, todavía a oscuras, se permite besar y ser abrazado por ella, denotando la conturbada relación de amor y odio que tiene con su madre.

En el texto, el narrador vuelve reiteradamente a ese momento, que es el núcleo narrativo de *Baal Babilonia* y del capítulo “Antiguo diario y recuerdos del sanatorio”, de *Ceremonia por un teniente abandonado*, alrededor del cual lo demás parece ser pasado o futuro, establecidos a partir de esa referencia. “Como la ventana estaba cerrada, los vecinos no oían lo que decías. Detrás de la ventana estaba la persiana verde con una cuerda en el centro, que la haría levantar, enrollándola, al tirar de ella.” (BB 38); “Como la ventana estaba cerrada, los vecinos no oían lo que decía. Detrás de la ventana estaba la persiana verde con una cuerda en el centro, que la hacía levantar, enrollándola, al tirar de ella.” (CTA 71); “Como las persianas estaban echadas, los vecinos no te vieron mientras me hablabas.” (BB 39); “Como las persianas estaban echadas, los vecinos no la vieron mientras me hablaba.” (CTA 72); “Las cuatro paredes – con las puertas y ventanas cerradas –, el techo y el suelo, formaban las seis caras de un prisma cuadrangular regular. En el interior de él, tú me hablabas y yo te escuchaba. Cuando te callabas, se oía el tic-tac del reloj.” (BB 109-110); “Las cuatro paredes – con las puertas y ventanas cerradas –, el techo y el suelo, formaban las seis caras de un prisma cuadrangular regular. En el interior de él, me hablaba y yo la escuchaba. Cuando se callaba, se oía el tic-tac del reloj.” (CTA 116); “En la habitación, cerradas las puertas y las ventanas y echadas las persianas, me hablabas sin mirarme casi nunca.” (BB 118); “En la habitación, cerradas las puertas y las ventanas y echadas las persianas, me hablaba sin mirarme casi nunca.” (CTA 118); “Luego, con las luces apagadas, fuimos por el pasillo hasta la puerta. Yo, a oscuras, te besé otra vez, en el corredor. Y tú, a oscuras, me besaste y me abrazaste.” (BB 127); “Luego, con las luces apagadas, fuimos por el pasillo hasta la

puerta. Yo, a oscuras, la besé otra vez, en el corredor. Y (ella), a oscuras, me besó y me abrazó.” (BB 124). Algunos de los pasajes son exactamente iguales en las dos obras: “Las puertas de la habitación estaban cerradas, las ventanas estaban también cerradas. La habitación era un dado regular y sin aberturas.” (BB 109)(CTA 115); “La habitación era como un dado regular de oscuridad. Poco a poco, fui distinguiendo las cosas dentro de él.” (BB 109)(CTA 115).

La repetición de que la ventana estaba cerrada, las persianas echadas y la habitación a oscuras potencia el efecto de la descripción, creando una sensación claustrofóbica progresiva en el lector. Se añaden pocos detalles más para delinear el cuarto, que sirven igual propósito: se asegura que los vecinos ni ven a la madre ni la escuchan, conforme su deseo. Tal preocupación materna implica una integración involuntaria entre el espacio público y el privado, resultante de la dictadura, que propicia la desconfianza entre vecinos. Si se considera el comentario de Mejía Ruiz, se entiende que aún que esté a solas con su hijo, la madre habla preocupada por la imagen que proyecta al “otro”: “Esta apertura al exterior supone la pérdida temporal de la privacidad del espacio, el ‘afuera’ se integra circunstancialmente en el ‘adentro’ y, por ello, adopta una nueva imagen, la de la apariencia, la imagen que se desea ofrecer a las visitas, al ‘otro’, procedente del mundo exterior, del ‘afuera’.” (Mejía Ruiz, 2010: 341). La madre no mira al hijo mientras le habla; es un diálogo molesto para ella, que ha buscado evitar durante toda su vida. La habitación es, entonces, descrita como un prisma cuadrangular, como si estuviera preso con su madre en una caja cerrada y oscura, sin salida. El hecho de no haber luz, en un espacio simétricamente cerrado, da, además, la sensación de que falta aire en el cuarto, y como está todo tan inmóvil, falta vida. Tales elementos sumados a la repetición del encuentro en distintos momentos de la narrativa, ubican la reunión con la madre en un tiempo indefinido, lento, pero eterno. Como si el narrador estuviera destinado a revivir ese momento, que le es penoso, perpetuamente. Para siempre destinado a no obtener respuestas sobre su padre, a escuchar el mismo discurso de la madre, que le mantiene a oscuras sobre el destino paterno. El silencio entre los dos personajes es agobiante, y se le puede notar hasta en el ruido del reloj, único sonido además de la voz tan baja de la madre. Su voz es tan débil que el narrador cree que incluso sin las precauciones de cerrar la ventana y las persianas, nadie les habría escuchado ni visto; hasta fuera de la habitación el mundo está en la oscuridad, es como si solo existieran los dos en un espacio extremadamente reducido: “Si la ventana

hubiera estado abierta y la persiana subida, desde fuera no se habría visto ni oído nada. Tú no hablabas muy fuerte. Además ya era casi noche.” (BB 87); “Si la ventana hubiera estado abierta y la persiana subida, desde fuera no se habría visto ni oído nada. Ella no hablaba muy fuerte. Además ya era casi noche.” (CTA 99).

La habitación, para Queirós, igualmente puede ser un lugar de pesar y silencio: cuando la madre ya estaba demasiado enferma para cuidarle o darle la atención que deseaba, el niño, por las noches, escuchando los gemidos de dolor que venían desde el cuarto de los padres, empezaba a pedir agua. La casa, ahora triste, es mencionada como la casa “de meu pai”, no de sus padres, en plural, o de su madre, antes sinónimo de alegría, ni siquiera como “mi casa”, ya que sentía progresivamente no pertenecer a ese espacio. La madre, demasiado enferma, ya no podía acudirle, y era el padre quien iba a su encuentro, pero, entendiendo que la real necesidad del hijo no era el agua, le ofrecía la mano en forma de vaso, y el niño “bebía su mentira” feliz, y podía, entonces, adormecer tranquilo. Durante la enfermedad materna, el narrador sentía esta “sed” todas las noches a la misma hora. La madre ya no podía darle los cuidados y el amor que le dispensaba antes, y el padre, igualmente, tenía que cuidar a la esposa enferma, dejando al narrador sin cariño y con miedo del futuro. En contraste, en la casa del abuelo paterno, donde se sentía seguro y amado, no sentía nunca sed.

Em casa de meu pai, todas as noites, eu resmungava pedindo água. Era uma sede com hora marcada. Minha mãe já se não movia muito, entre dores, passava as noites em claro, controlando gemidos. Meu pai se levantava e ia até minha cama. Fechava a mão em forma de copo, levantava a minha cabeça com a outra, e fazia gute, gute. Eu bebia sua mentira e dormia feliz. Não, meu pai não economizava água. Ele era mão-aberta e nunca chegava, agora em raras viagens, sem pequenos presentes. Ele os esquecia sobre a mesa e ficava distraído, esperando elogios.

Engraçado, na casa de meu avô eu não sentia sede, nem de madrugada, quando os galos me acordavam junto com a manhã e eu ficava esperando o cheiro do café me tirar da cama. (PPP 53)

La presencia del dormitorio, en la obra de Queirós, es sobretodo aludida para albergar el sufrimiento causado por el cáncer que le afligía a la madre y el dolor de su pérdida. Muchos de tales recuerdos se asocian con la religión católica, en la cual el niño buscaba esperanza:

Eu havia escutado dos vizinhos que só por obra de Deus, e não por obra do prefeito, minha mãe ficaria curada. Andei até o altar-mor e acariciei de mansinho a perna do Cristo. Fui para casa sem encostar ou esbarrar aquela mão em nada, sem uma palavra, mas entupido de pensamentos e esperanças.

Penetrei de leve no quarto e me assentei perto de minha mãe. Passei a mão benta em sua testa para lá e para cá, despistando ser carinho, mas aguardando uma surpresa. Ela me abraçou com os olhos. A dor não foi embora. (LEFCC 61-62)

Como le habían dicho que solamente Dios podría salvar a la madre, que sufría cada día más, el narrador de *Ler, escrever e fazer conta de cabeça* se va hasta la iglesia de la ciudad con un plan para salvar a la madre: pasa la mano sobre la pierna de la imagen de Cristo para luego pasarla sobre la frente de su madre esperando un milagro. Su toque es cariñoso, “mansinho”, y se refiere a la imagen de Jesús simplemente como “Cristo”, señalando su creencia en el poder del símbolo, como si lo hubiera tocado verdaderamente, y no solo a una representación suya. Después, se va a casa con extremo cuidado para no tocar nada con su mano, que creía estar embebida del poder divino. Entra “de leve” en la habitación de la madre, señalando, una vez más, su cariño, y pasa la mano sobre su frente fingiendo estar solo acariciándola, pero en el fondo, esperando ver el milagro realizarse como resultado de su toque, su esperanza y su amor. La madre le “abraza” con los ojos, ya que no tenía fuerzas para abrazarlo con sus brazos, y su dolor permanece: no hay milagro, sino una decepción.

Tal relación ambigua con la religión católica está presente en los detalles de las casas y la rutina de los personajes de Queirós: hay fe, esperanza y decepción. Se asocian las imágenes católicas a la expectativa de protección divina, pero igualmente se relacionan con peligros, miedos y frustraciones. En la habitación de Antônio, el personaje de *Indez*, está la imagen protectora del ángel de la guarda:

Durante essa mudança de quarto, Antônio conheceu o Anjo-da-Guarda. Dependurado na parede branca e sobre a cabeceira da cama, havia um quadro cor-de-rosa. Era uma estampa que representava uma montanha muito alta, quase furando o céu, onde escuras nuvens e relâmpagos indicavam tempestades. Embaixo, um despenhadeiro que fazia a alma ficar fria. Um menino, de sapato e meia, atravessava um caminho estreito e perigoso no cume da montanha. Ele tinha no rosto o medo misturado com o cuidado.

Qualquer deslize seria a morte. Mas nas costas do menino estava o Anjo do Senhor, zeloso e guardador, protegendo a travessia com braços e asas. Suas veste era de rosa mais encarnado e seus olhos azuis. Tudo era de uma beleza que merecia crença. (IND 36-37)

Antônio tiene que cambiar de cuarto porque va a nacer una hermana más pequeña, y, por lo tanto, él tiene que dejarle su cuna: “Um dia mudaram Antônio para o quarto do irmão. Desculpam-se, dizendo que ele já era rapaz e quase não cabia no berço. De fato andava dormindo encolhido. Mesmo assim seu coração ficou apertado... suspeitando.” (IND 36). El cambio le infunde cierto temor, sospechando perder su lugar junto a la madre. En la nueva habitación encuentra la imagen del ángel de la guarda, figura muy asociada en Brasil con la protección de los niños. El cuadro cuelga de una pared blanca, sobre la cama, protegiendo a Antônio por la noche, momento que más le amedrenta. La imagen representa un momento peligroso, en una montaña alta, con condiciones climáticas adversas, un camino estrecho por el cual camina un niño, lleno de miedo y atención. Cualquier error, afirma el narrador, resultaría en su muerte. Pero el personaje tiene a su espalda la protección del ángel de la guarda, vestido de rosa, un color calmante e y reasegurador, que simboliza ingenuidad, candidez y pureza, además de felicidad y optimismo. El cuadro refleja los sentimientos del personaje, su temor y deseo de sentirse protegido. Una vez más, recalca la fe católica presente en su familia y en los detalles de la casa. Al final de *Indez*, única obra en la que la madre no se muere y en la que, por el contrario, fallece la abuela paterna, Antônio es enviado a vivir con su abuelo, separándose de la madre, y la descripción de su llegada a la nueva casa refleja la tristeza de tal separación: “Chegaram à casa do avô. Antônio desceu, pediu a bênção e ficou sem curiosidade de entrar até a cozinha. Sabia que há muito sua avó não vivia. Foi para o seu quarto imenso e deixou sobre a cama, lá no fundo, a sua mala. O resto estava cheio de vazio.” (IND 83). Como buen niño católico en Brasil, pide la bendición al abuelo al saludarle, entra en la casa sin curiosidad de explorarla y se va directamente a su nueva habitación, buscando refugio. La casa del abuelo era lujosa en comparación con la casa materna, pero esa diferencia no es celebrada aquí: el dormitorio es *imenso* y lleno de *vacío*. La amplitud del espacio, por lo tanto, no es positiva, sino que resalta su soledad y la falta que siente de la madre, cuya ausencia se representa como el vacío.

La habitación de la madre en Madrid, del narrador de *Baal Babilonia* y de *Ceremonia por un teniente abandonado*, alberga semejanzas con las casas de Queirós, incluso en los objetos que contienen. Así como los cuadros del Corazón de Jesús e de María, en Queirós, señalan la presencia de la religión católica, la madre, en Arrabal, tiene una estatua en su casa: “La estatua del sagrado corazón de Jesús, seguía estando sobre la radio; debajo del pedestal había el mismo mantelito de siempre. Habías añadido, sin embargo, un par de floreritos con flores de trapo: el uno a la derecha y el otro a la izquierda del pedestal.” (BB 48); “La estatua del Sagrado Corazón de Jesús, seguía plantada sobre la radio; debajo del pedestal había el mismo mantelito de siempre. Ella había añadido, sin embargo, un par de floreritos con flores de trapo: el uno a la derecha y el otro a la izquierda del pedestal.” (CTA 80-81); El corazón de Jesús aquí, no obstante, tiene otra connotación, distinta de la de Queirós, ya que la religión católica, para Arrabal, es sinónimo de violencia y represión. Esto se asocia mucho con el contacto que tiene con el catolicismo a través de la figura de la tía Clara, la cual es suprimida en *Ceremonia por un teniente abandonado*: “A tu derecha estaba la radio y sobre ella la estatua del Corazón de Jesús con un mantelito debajo del pedestal. Tú, desde tu sillón de orejas, podías buscar las emisiones. Tía Clara estaba a mi izquierda, pero yo no la veía.” (BB 76); “A su derecha estaba la radio y sobre ella la estatua del Corazón de Jesús con un mantelito debajo del pedestal. Desde su sillón de orejas, podía (ella) buscar la emisora que le gustaba.” (CTA 74).

En las memorias de Arrabal, tía Clara habita sobretodo el cuarto, con una clara connotación sexual, y es la responsable por grande parte de las violencias sufridas por el narrador/personaje de *Baal Babilonia*, y la asociación negativa con el catolicismo:

Te ibas a la oficina y entraba tía Clara. Ella me quitaba las sábanas y entonces yo me ponía los pantalones.

Rezábamos, arrodillados, las oraciones la mañana. Tía Clara las dirigía y me ponía las manos juntas y estiradas. Tía Clara, mientras rezaba, cerraba los ojos y, de vez en cuando, miraba hacia el techo. Yo sentía su codo junto a mi codo.

Tía Clara me lavaba frotándome con un estropajo. Yo tenía frío y le decía:

“Tengo ya quince años”.

Me lavaba la cara y el cuello y me hacía daño. Tía Clara llevaba por encima el camisón y cuando se inclinaba, yo veía sobre el espejo un crucifijo colgado del cuello entre sus dos pechos.

Tú, antes de irte a la oficina – cuando vivíamos en Madrid –, me besabas porque no tenías la cara pringosa. Tía Clara, luego entraba en mi cuarto y me sacaba de la cama quitándome la sábana y yo me ponía los pantalones.

Tía Clara me lavaba las manos, la cara, el cuello y las orejas. Mientras me frotaba con el estropajo, sentía el peso del cuerpo de tía Clara sobre mi espalda. De vez en cuando me quejaba. (BB 46)

En el anterior fragmento ya hay indicios de la relación establecida entre el cuerpo, el sexo, la violencia y el catolicismo: después del ritual de rezar juntos las oraciones de la mañana, arrodillados y tocando los codos, la tía seguía dándole baño, como si fuera un niño, a una edad en que este contacto ya sería inapropiado, lo que el narrador formula, en forma de queja cuando le dice “Tengo ya quince años”. La referencia a la edad específica en esa frase, sin embargo, no delimita el inicio de la interacción con la tía, sino que puntúa la extensión en el tiempo de los abusos que sufre en sus manos. Las referencias a la tía empiezan en Villa Ramiro, con los abuelos todavía vivos, donde el personaje habría vivido entre sus cuatro y nueve años. La referencia a la tía llevando un crucifijo entre los senos explicita la correspondencia entre sexo y religión para el narrador. No parece casualidad que tales memorias con la tía coincidan con los momentos en que la madre no estaba presente: “Te ibas a la oficina y entraba tía Clara”. Además el ritual parece ser diario, excepto los domingos, cuando le despertaba la propia madre y se iban juntos a la iglesia: “Tía Clara me despertaba todas las mañanas. Tú, entonces, estabas en la oficina y no sabías nada. Los domingos, como no tenías oficina, me ibas a despertar y luego, juntos, íbamos a misa.” (BB 65). La ausencia de la madre señala a vez la falta de protección y representa una oportunidad para la tía, sin supervisión de otras personas, de realizar sus deseos sin el conocimiento de los demás: todas las interacciones entre tía Clara y el narrador son secretas, silenciosas. Además del carácter sexual del baño, la tía le frotaba con fuerza, haciéndole daño, lo que es ya una primera señal de la violencia cada vez mayor que le va a infligir ese personaje. Asimismo, ese ritual que tenían establecido, empezaba con una invasión de su espacio íntimo, la tía entraba en su habitación mientras estaba dormido y sin pantalones y le quitaba las sábanas.

Luego, la violencia más ostensiva empieza a tener lugar en la habitación del niño:

Yo le dije a tía Clara que le iba a hacer daño. Ella dijo que la azotara más fuerte. Entonces, con la correa, la azoté más fuerte. Tía Clara dijo:

“Más fuerte aún.”

Yo le dije que le iba a hacer daño. Cuando la volví a azotar ella me dijo gritando:

“Más fuerte y más deprisa.”

Mientras azotaba a tía Clara oía su respiración.

Me escondí de ti, pero tú, cuando volviste, no me dijiste nada. No me reñiste, aunque hice una gran mancha en el calzoncillo.

Como tía Clara se sacrificaba por el alma del abuelo y abuela, tenía que azotarla muy fuerte, y por eso ella no chillaba. Sólo se oía su respiración. Tenía la espalda blanca y la piel era como la de tus brazos. Se ponía de rodillas y se tapaba los ojos con las manos.

Tú, mientras tanto, estabas en la oficina, y cuando volvías, a la hora de comer, no me decías nada, y cuando, el sábado, recogías mi muda, tampoco me decías nada.

Tía Clara, luego, se iba a su cuarto corriendo, sin haberme lavado la cara ni rezado conmigo oraciones de la mañana. (BB 62)

Las repeticiones en ese fragmento, como “yo le dije”, “ella dijo”, las frases cortas y las preocupaciones del narrador, como el miedo de que la madre le *riñera*, y el hecho de que se esconde cuando la madre llega a casa, acentúan el carácter infantil del texto, y, en consecuencia, la inocencia del narrador/personaje y, por contraste, la situación descrita se vuelve más abusiva. Nuevamente se nota que la madre no está en casa en el momento de la acción: “Tú, mientras tanto, estabas en la oficina”, indicando la desprotección del narrador y la falta de conocimiento de su madre. Así, las descripciones sexuales de ese momento, en que la tía le obliga a azotarle contra su voluntad – él la avisa de que le va a hacer daño; siente culpa, entendiendo que ha hecho algo malo, lo que se desprende de la expectativa que tiene frente a la llegada de la madre a casa, escondiéndose y creyendo que ella le va a reprender –, tienen un efecto repulsivo en el lector: él describe la blancura de la piel de la espalda de la tía, comparándola a la piel de los brazos maternos. Nuevamente, la fuerza del texto viene por el contraste: la blancura de la piel, que podría significar pureza, inocencia, virginidad, está asociada a un momento de violencia física y mental. La explicación que le da la tía para tal interacción es religiosa: él tenía que azotarla “por el alma del abuelo y de la abuela”, ella se *sacrificaba*. Parece incluso que ese nuevo ritual podía sustituir al anterior, ya no rezaban las oraciones de la mañana: “Tía Clara, luego, se iba a su cuarto corriendo, sin haberme lavado la cara ni rezado conmigo oraciones de la mañana”.

Me llamaba y yo acudía a su cuarto. Tía Clara ya no se arrodillaba. Un crucifijo de metal presidía su cuarto. La azotaba con mi correa y ella, boca abajo, no rechistaba porque yo ya había aprendido a pegarle fuerte. Tan solo oía su respiración y, de vez en cuando, cómo decía: “Por el pobre abuelito, que en paz descansa.”

Tenía la espalda blanca, el trasero blanco con sus dos hoyitos y las piernas blancas. Tenía la cara pegada contra las sábanas, por eso no podía ver nada.

Luego se tapaba de prisa, con las sábanas y, gritando, me pedía que me marchara del cuarto. Y yo me marchaba, con los calzoncillos manchados, corriendo por el pasillo.

Me llamaba y yo iba a su cuarto. Antes era ella la que venía al mío, y después fui yo quien iba al suyo. En las paredes de su cuarto había imágenes que representaban las estaciones del Vía Crucis. Pero ya no rezábamos las oraciones de la mañana ni me lavaba la cara con estropajo. Ahora me esperaba desnuda, boca abajo, sobre las sábanas blancas. (BB 67)

El ritual del azotamiento va evolucionando, ya deja de ser en la habitación del narrador y pasa a tener lugar en la habitación de tía Clara, marcada por la religión en su descripción: un crucifijo de metal *preside* el cuarto, y en la paredes había imágenes de la Vía Crucis. Además del cambio de habitaciones, la tía ya no le esperaba arrodillada con la espalda descubierta, sino ya totalmente desnuda, boca abajo, tumbada en su cama, acentuando el carácter sexual de la situación. Nuevamente se establece el contraste con el color blanco: las sábanas de la cama son blancas, así como la piel de la espalda y de las nalgas de la tía. Además, todas las descripciones al encuentro con la madre, en que la ventana estaba cerrada, las persianas echadas, la habitación poco iluminada, reverberan en ese momento, ya que se repiten a lo largo del texto, y crean la sensación constante en el lector de oscuridad y encierro. Así, el blanco contrasta también con la oscuridad de la casa y de la propia situación creada por la tía. El silencio también contribuye para la atmósfera cargada y claustrofóbica: la tía no chillaba de dolor al ser azotada, sólo se podía escuchar su respiración, la madre no sabía nada y él no se lo podía contar a nadie.

El ritual violento entre los dos personajes va progresando hasta que la tía empieza a martirizar al niño:

Tía Clara me lo puso en la parte alta del muslo con sus manos – frías, blancas y afiladas – y lo ajustó. Cuando entré, aquella vez, tía Clara no estaba desnuda y de espaldas sobre la cama. Tía Clara me esperaba de pie, envuelta en un quimono. Tú no sabías nada ni yo nunca te conté nada.

Yo miré al suelo, teniendo siempre la correa en la mano, pero aquel día Clara no estaba en la cama desnuda y de espaldas. Yo no la miré mientras me hablaba, ni siquiera cuando me lo puso.

Luego, fuimos juntos a misa y a comulgar. Mientras andaba me hacía daño y cojeaba. Tía Clara estuvo todo el tiempo de rodillas y yo también. Cada vez me hacía más daño.

Cuando llegamos a casa, tía Clara me remontó el pantalón y me quitó el cilicio. Estaba tan apretado que cuando me lo sacó con sus manos, el dolor se hizo más fuerte y me saltaron unas gotas de esperma.

Luego, de rodillas rezamos y, más tarde, tía Clara, de espaldas, se tumbó sobre la cama, desnuda, y yo la azoté. Pero tú no supiste nunca nada ni yo nunca te dije nada. (BB 85)

El narrador sigue contraponiendo el color blanco con las acciones de tía Clara, cuyo propio nombre ya se opone a sus actitudes hacia el sobrino: con sus blancas manos le pone un cilicio en “la parte alta” de los muslos, una vez más relacionando religión con suplicio físico y sexualidad. Sus manos son también frías, indicando la sensación de aversión a su toque, y afiladas, como se describiría un cuchillo, resaltando el daño que le inflige. Se repite que la madre no se entera de nada, aumentando el silencio de la casa y el aislamiento del personaje: “Tú no sabías nada ni yo nunca te conté nada”. El silencio igualmente denota vergüenza; el narrador mira al suelo, evitando la mirada de la tía. En la iglesia, donde se arrodillan juntos, el narrador indica que su dolor era creciente. Cuando vuelven a casa, nuevamente en la habitación de tía Clara, ella le quita el cilicio provocándole más dolor y, a la vez, placer sexual: “me saltaron unas gotas de esperma”. Entonces la tía vuelve a ponerse desnuda para que él la azote en la cama. Todo el fragmento es narrado de forma objetiva, típico de la obra del autor, sin alusión a percepciones subjetivas ni descripciones sentimentales, a la vez que las frases cortas y repeticiones se acercan del discurso infantil e ingenuo, aumentando la brutalidad de la escena.

La postura masoquista de la tía va evolucionando hacia el sado-masoquismo, cuando empieza ella misma a azotarle al sobrino. Al atarle los pies y las manos en la cama, sus manos se sienten muy frías, señalando el malestar frente a su toque, y la frialdad de la propia habitación. El narrador parece tener miedo a la situación, mantiene los ojos cerrados:

Tía Clara me puso una toalla alrededor de cada muñeca, luego, me ató con una cuerda que unió a cada uno de los lados de la cabecera. Tenía las manos muy frías. Yo, tenía los ojos cerrados; cuando los abría veía la lámpara que había en el techo.

Tía Clara no me puso una toalla en torno a los tobillos. Me los ató con una cuerda a los pies de la cama. Sentí sus manos frías, pero no la miré.

Tía Clara me azotó con la correa. Para que no nos oyeran, yo no chillé. Luego los cogió a los dos con sus manos frías. Yo le dije que eso no. Tía Clara dijo que Cristo había muerto había muerto en la cruz por los hombres, que Cristo no había dudado en sufrir para salvarnos. Tía Clara me los apretó poco a poco. Entonces yo chillé.

Tía Clara respiraba como cuando yo la azotaba. Luego noté que pasaba algo distinto. Cuando terminó, tía Clara me dijo que tenía que ir a confesarme enseguida. (BB 99)

La habitación así se va volviendo un lugar todavía más oscuro y frío, y la mención a única lámpara en el techo no parece ser lo suficiente para iluminar un ambiente tan sombrío. Luego, después de azotarle, tía Clara coge, “con sus manos frías”, los testículos del sobrino. Las descripciones de Arrabal suelen ser muy objetivas, sin evitar menciones directas a temas sexuales, violentos o escatológicos, pero aquí el narrador parece asumir por un momento la timidez y el incómodo del niño, diciendo que la tía “los cogió a los *dos*”⁶⁵, y que él le dijo “que eso no”, como si estuviera estableciendo los límites de un juego de niños. Pero la tía le contesta apretándolos todavía más, gradualmente, hablándole de Cristo y de sus sufrimientos, justificando, así, la violencia a la que le sometía. El narrador compara la respiración de la tía, mientras tanto, con cuando él le azotaba a ella, señalando el estímulo que esto significaba para ella en ambos casos. El niño, entonces, por primera vez rompe el silencio de la habitación y grita. Tía Clara le dice, al final, que él tenía que ir a confesarse enseguida, infundiéndole un sentimiento de culpa.

Después de tal experiencia, el niño no quiere atender la llamada de la tía para entrar en su habitación, y se refugia en el cuarto de baño, cerrando la puerta con el pestillo, señalando su miedo y búsqueda de protección: “Me fue a buscar y entonces me encerré en el retrete con el pestillo. Cuando golpeó la puerta, me apoyé sobre ella y cuando me dijo: ‘Sal’, yo no dije nada. Tú te acabas de ir a la oficina y por eso no sabías nada. Luego golpeó otra vez y me senté sobre el borde del baño.” (BB 114). La tía golpea la puerta y le ordena que salga, pero él se apoya sobre la puerta, resistiendo, y le

⁶⁵ La cursiva es mía.

contesta con su silencio. Una vez más, en un momento de miedo e inseguridad, se refiere a la ausencia de la madre, que estaba en la oficina, y no sabía nada, ajena a todo el sufrimiento de su hijo. Después de un tiempo, sin embargo, el narrador parece aceptar la inevitabilidad del ritual, y se va a la habitación de la tía, resignado, con las toallas que le atarían ya en las manos, pero la tía le dice que no entre:

Cuando quise entrar en su cuarto me dijo:

“No entres.”

Y me detuve en el umbral. Tú estabas en la oficina y por eso no sabías nada. Tía Clara estaba en su cuarto, sin hacer ruido, mientras yo esperaba, detrás de la puerta, con las dos toallas en la mano. (BB 114)

De ahí se pueden comprender pequeñas menciones al rechazo del niño a tocar o mirar a la tía, como, por ejemplo, cuando describe la habitación donde está la madre: “A tu derecha estaba la radio y sobre ella la estatua del Corazón de Jesús con un mantelito debajo del pedestal. Tú, desde tu sillón de orejas, podías buscar las emisiones. Tía Clara estaba a mi izquierda, pero yo no la veía.” (BB 76). A la hora de comer con la familia, el narrador parece sentir repulsa por el toque de la tía: “Comíamos los cuatro en torno a la mesa camilla. Tú estabas en frente de mí. [...] Cuando mi rodilla tocaba la de tía Clara, yo la separaba” (BB 76). También cuando describe la familia comiendo junta, la madre y él están en perfecta armonía, mientras ella le corta el pan, él le echa agua en su vaso, pero ignora totalmente a la tía cuando están alrededor de la mesa:

Tú me cortabas el pan y yo echaba el agua en tu vaso.

Cuando tía Clara hablaba del abuelo, decía:

“El pobre abuelito, que en paz descanse.” Y cambiaba de pronto la voz. Yo, en la mesa, no hablaba a tía Clara. (BB 76)

El tan mencionado abuelo, por quien tía Clara decía sacrificarse, también protagoniza un recuerdo que tiene lugar en la habitación: su muerte y los momentos que la preceden. Tía Clara nuevamente reza la recomendación del alma al lado de la cama de su padre, protegido por el manto de la Virgen del Pilar:

Aquella noche, desde mi cama oí como tía Clara rezaba. La oración, que luego repitió varias veces, hasta que me dormí, comenzaba así:

“Recomendación del ama – Papaíto reza conmigo – (Breve pausa) –. Si no puedes hablar, no te preocupes, reza mentalmente, Dios se hará cargo –. (Breve pausa.) Ahora que voy a morir, Señor mío, acepto complacido los dolores y sufrimientos de mi agonía, a fin de que sea merecedor del perdón de todos mis pecados...”

No recuerdo como continuaba la oración.

Después de cenar, desde aquel día, rezamos el rosario en el cuarto del abuelo. Mientras rezábamos, abuelo tiraba pedos debajo del manto de la Virgen del Pilar y yo agachaba la cabeza para que no se dieran cuenta que me reía. (BB 52)

Todo el momento descrito podría ser triste y solemne si no fuera por el hecho de que el abuelo “tiraba pedos” bajo el manto, provocándole risas al nieto. Además del humor que puede producir, como ya había observado Luce Moreau (1979: 154), respecto a otras obras del autor, parece haber una “revancha de lo biológico sobre la represión de origen religioso”. Podría argumentarse que el cuerpo del abuelo, y del niño que intenta contener las ganas de reírse, no está en consonancia con la gravedad de la situación, envuelto por la sacralidad de las oraciones; pero, en realidad, el cuerpo del abuelo es la razón de ser del momento, el motivo por el cual están todos reunidos a su alrededor. “Arrabal señala la hipocresía de las reglas sociales y de las conveniencias que exigen llantos de encargo: se debe sollozar en los entierros” (Moreau, 1979: 165), el autor reivindica la naturalidad de los líquidos corporales, sea la sangre, las lágrimas, o incluso los excrementos, como propios de la vida y del ser humano, así como la espontaneidad de reacciones individuales frente a situaciones universales, como la muerte.

Abuelo murió bajo el manto de la Virgen del Pilar.

Me dijisteis que entrara a ver a abuelo. Abuelo medio amodorrado me llamó por mi nombre. Como me dijisteis que le besara, yo lo besé, y le dije:

“Abuelito.”

Como hacía algunos días que no lo afeitaban, su barba me picó. Sobre la cama tenía el manto de la Virgen del Pilar, debajo del cual habían muerto tía Micaela y otras amigas de abuela y de tía Clara. (BB 52)

“Tía Clara me decía que saliera enseguida de la habitación porque no se podía fatigarle. Cuando salía del cuarto oía el rezar de tía Clara.

Como abuelo murió el 15 de noviembre, bajo el manto de la Virgen del Pilar, aquella noche, cuando rezamos el rosario en torno al cadáver, ya no se tiró más pedos.” (BB 53)

El narrador actúa conforme le dicen que debe actuar: como le dicen que debía entrar en la habitación del abuelo, entra, le dicen que le debía besar, entonces, le besa, luego le indican que tiene que salir del cuarto, y sale. La constatación de la muerte del abuelo se da para el niño por el cese de sus funciones corporales más crudas, “ya no se tiró más pedos”, refiriéndose al abuelo, en ese momento, como *cadáver*. El catolicismo está constantemente presente, asociado a esas sombrías memorias. Cuando se muere la abuela, no hace falta que lo describa en detalle, la referencia al manto de la Virgen, debajo del cual ya habían muerto otras personas, indica la repetición del ritual: “Unos meses después de abuelo, abuela murió bajo el manto de la Virgen del Pilar.” (BB 108).

La habitación, para Queirós, igualmente es un espacio que alberga memorias dolorosas. Es, sobretudo, el sitio donde ve sufrir a su madre hasta su muerte. El autor tiene una especial habilidad en mezclar los recuerdos más duros con detalles llenos de belleza, intensificando, así, tanto el dolor como la delicadeza. Cuando su madre ya no podía soportar el dolor, por ejemplo, el autor se acuerda de su canto, llenando todas las habitaciones de la casa, hasta llegar a la calle y a los vecinos, llevándoles al mismo tiempo belleza y desesperanza, pues ellos sabían que el encanto de su voz se asociaba al tamaño de su aflicción:

Ela estava com 33 anos, idade de Cristo quando crucificado. Lembro-me de que quando sua dor era maior que a cruz, ela se assentava na cama, entre lençóis e brancura, e se punha a cantar. A melodia invadia a casa, os cômodos, os quintais, os vizinhos. Sua voz afinada desafinava a nossa esperança. A música foi sua maneira de prolongar a partida. Não havia remédio maior que a canção para ultrapassar seu desespero.” (OVMA 20-21)

Cuando ya no podía soportar el dolor, la madre se sentaba en la cama y cantaba: el canto era su medicina para distraerse del desespero. Su belleza y su dolor, prediciendo su muerte, invadían toda la casa, y todos los hijos y vecinos se hacían conscientes de la angustia que estaría sintiendo. En ese momento, el narrador se refiere a la blancura de sus sábanas, la madre es angelical hasta en los momentos de más sufrimiento, y la compara con Jesús, afirmando que en los momentos en que su música llenaba la casa, era porque el dolor era más grande que la cruz. Además, alude al hecho

de que la madre se muere con la misma edad de Cristo, santificando su memoria.

Llega un momento, sin embargo, en que el dolor ya era tal que no le permitía ni siquiera cantar; le aplicaban morfina, y la madre silenciaba, sin canto ni gemidos: “Eu espiava, com dor, a agulha furar a carne pouca de minha mãe. Ela então não mais cantava ou gemia. Silenciava.” (LEFCC 29-30). Al hijo le duele observar cómo le aplicaban las inyecciones a la madre, en una alusión al miedo infantil a las agujas, pero igualmente en una referencia al entendimiento mayor de la situación, del sufrimiento de su madre y su muerte inminente. Asimismo, el niño se identifica con su madre, sintiendo en su cuerpo el dolor que le infligían a ella.

Entrei de manso. Vi suas mãos afogadas sobre os panos da cama, como se não mais tivessem comando. Estavam imóveis. Lembrei-me do ferro de brasa acariciando a roupa, da colher de pau raspando o fundo do tacho, do regador fazendo chuva por sobre as hortaliças, da espuma no tanque esfregando nossas manchas, do pão repartido em seis, pela manhã. Um resto de sol morno do crepúsculo entrava pela janela sem muita luz, filtrado pela tristeza que arrastava as nuvens pelo céu, naquela hora. Insisti meu olhar sobre suas mão e não vi as meias-luas nascendo em suas unhas. O Padre Viegas chegou com a latinha de água benta e o missal. (LEFCC 75-76)

El narrador entra en la habitación de la madre, como siempre cuando es cariñoso, de “manso”, describe a sus manos como si estuvieran *ahogadas* entre las sábanas, señalando su inmovilidad y el agobio que siente el hijo, como si le faltara el aire. En oposición, empieza a acordarse de momentos felices enfocando en el movimiento de las manos maternas: las manos que lavaban y planchaban cariñosamente, la ropa, “acariciándola”, las mismas manos que le hacían comida en el fuego, regaban las plantas en el jardín y repartían el pan entre los seis hijos por las mañanas. La iluminación es parca en la habitación; entra por la ventana solo un *resto* de sol, durante el crepúsculo, lo que indica que luego se hará de noche y todo se quedará en la oscuridad. El niño *insiste* en mirar las manos inmóviles de la madre, y el no ver nacer las “medias-lunas” de sus uñas indica que ya no conservan vida en sí. La descripción contrasta, además, con un fragmento anterior, al que ya me he referido: “Eu olhava suas mãos sobre o lençol, via as veias passeando sobre os ossos, azuis, e tentava me confortar dizendo que nada é para sempre.” (LEFCC 42), en el que se nota todavía, pesa a su delgadez, vida paseando en sus manos. La comprensión de la pérdida es, así, silenciosa,

con la tristeza entrando por la ventana, arrastrando a la nubes en el cielo, y presente en la mirada del niño que reposa sobre las manos inertes de su madre. Es entonces cuando entra el cura con el agua bendita. La presencia de la religión en el momento de la muerte es común a Queirós y a Arrabal, aunque con connotaciones distintas. Aquí, la religión se asocia al momento de la pérdida, al milagro que no se pudo producir para salvarle a la madre.

En otra de sus obras, hay una referencia a la madre en el hospital y una breve alusión a su muerte: “Viajei na jardineira para visitar minha mãe internada no hospital, lugar com cheiro de lança perfume e maçã. Na entrada havia um Menino-Jesus assentado. Ao colocar uma moeda em seu colo, sua cabeça balançava. Eu perguntei a ele se minha mãe ia sarar e ele confirmou com a cabeça. Minha mãe morreu logo depois.” (PPP 34). Una vez más el niño se decepciona con la fe católica: había entendido, del menear de cabeza de una imagen de Jesús, una promesa de que su madre se salvaría, pero, poco tiempo después, su madre se muere.

Después de ver a la madre muerta en su cama, el niño no camina, sino que *desanda* su propia habitación, señalando que su mundo empieza a deshacerse. Afirma sentir como si estuviera naciendo en ese momento, y el nuevo mundo al que es introducido es frío, en oposición al anterior, cuando habitado por la madre, y en él, solamente el llanto es posible: “Desandei até meu quarto e retirei o uniforme. Senti como se estivesse nascendo naquela hora, em um mundo de tarde fria onde só chorar era possível. Olhei no espelho do guarda-roupa, me procurando. Minha boca estava branca de dor e de medo. O silêncio interminável trazia um andar sereno de todos e gestos feitos só de desculpas.” (LEFCC 76). El color blanco aquí no remite a la paz o a tranquilidad, sino al miedo que le descolore la boca. El narrador se busca a sí mismo en el espejo, sin reconocerse, naciendo en dolor. Cesan los ruidos felices que estallaban en el fuego de la cocina, o que emanaban de la habitación materna, creando un grave e interminable silencio.

Ese instante en que *nace* en un nuevo mundo señala la ruptura brusca con la infancia feliz que tenía acompañado de la madre, una madurez repentina le asalta al narrador, en desacuerdo con su edad: “Meu pai me assentou ao lado dele e escorou em meu ombro sua solidão, eu passaria alguns dias em casa de meu avô e deveria partir na manhã seguinte, me avisou. Não perguntei o “porquê”. Tudo era claro, sem dúvidas ou retorno. Pensei em deitar meu pai no meu colo. Minha calça era curta, sem bolso atrás e

sem lenço” (LEFCC 76). Es el niño quien consola al padre, que llora en su hombro la pérdida que comparten los dos. El hijo quiere confortar al padre, darle “colo”, pero es demasiado pequeño. La palabra *colo* tiene, simultáneamente, más de una acepción en portugués, pudiendo ser generalmente traducida como “regazo”; pero con el verbo *deitar* o *pegar* en el *colo*, se acerca más a, literalmente, coger a alguien en los brazos, y, figurativamente, consolar a alguien, ofrecerle cariño, apoyo y confort. El niño, así, es literal y figurativamente demasiado pequeño para darle “colo” al padre. Lo que se explicita con la alusión a los pantalones cortos, sin bolsillo detrás y sin pañuelo, que se oponen a la descripción que identifica el hermano José como mayor, grande, adulto: “Diziam que José, o filho mais velho, já estava criado, era homem feito. De calças compridas ia para a escola, ajudava o pai no trabalho.” (IND 46), “José usava calças compridas, com bolso atrás e espelinho redondo, pente Flamengo e cinto de couro.” (LEFCC 23). La ruptura con el mundo como lo conocía se hace patente también por el aviso que tendrá que irse a la casa del abuelo. El anuncio de su partida no le causa dudas al niño, al contrario, se mantiene en silencio por no necesitar preguntar nada: entiende incluso que no hay retorno, no hay como volver al mundo que conocía al lado de la madre. Nunca vuelve a recibir el amor que le tenía la madre, ni a pertenecer a ningún sitio. Desde el momento en que la madre ya no está presente, parece no haber espacio para que el hijo continúe en su casa.

La casa de *Ciganos*, por ejemplo, donde el niño vive con su padre, ya estando muerta la madre, al contrario de la casa de los abuelos maternos, no está vacía, sino totalmente ocupada, pero el efecto es lo mismo: la soledad. La casa está ocupada hasta el punto de no sobrarle espacio al personaje principal: el reparto de los objetos de la casa a sus dueños, como los vasos y los platos, no le incluye, recalando su no-pertenencia al lugar, y la falta de amor paterno. “Sua vontade de partir veio, porém, do desamor. Tudo em casa já andava ocupado: as cadeiras, as camas, os pratos, os copos. Mesmo o carinho distribuído.” (CIG 12). Como la casa paterna no es acogedora, al contrario de la materna, el niño se siente desubicado y desea dejarla, afirmando que “hasta el cariño ya estaba distribuido”.

La cocina y el comedor: espacios femeninos

La mayor violencia que sufren los personajes de Queirós es justamente la falta de amor, que les va desarraigando de los espacios, cuya principal referencia es la madrastra, usurpadora del sitio materno, especialmente simbolizado por la cocina. Según Mejía Ruiz (2010: 333), la casa, además del simbolismo de centro del mundo, es un símbolo femenino, relacionado al refugio y a la protección de la madre. En la obra de Arrabal hay escasas referencias a la cocina y a comida en general, quizás por el valor simbólico de cuidado femenino y cariño, en general ausentes en sus recuerdos. Una de las pocas referencias al tema en su obra ilustra la miseria en que vivía su familia tras el encarcelamiento paterno, en la voz de su madre, que se defiende de las acusaciones del hijo de que no le enviaba paquetes de comida al padre en la cárcel: “No es que viviéramos modestamente, sino que estábamos en plena miseria. También recordarás que para celebrar el santo del abuelo se tomaba como cosa extraordinaria un huevo frito.” (CDA 25)(CTA 186). Una referencia similar en la obra de Queirós, aunque igualmente ilustre la pobreza de la familia, señala el cariño materno capaz de alegrar el ambiente, haciendo de la falta un juego:

Foi assim brincando que ela ensinou os meninos a fazer e a comer a Bandeira Nacional, quando faltava carne. Ela servia os pratos com chuchu verdinho – afogado com água da mina – arroz e mais ovo frito, enquanto recomendava: está no prato o verde das montanhas. Se misturar o arroz e a gema, vira ouro. O prato é esmaltado de azul. Está tudo pronto. (IND 49)

La comida, entonces, incluso estando fría, les parecía maravillosa a los niños: “Então aquela bandeira fria passava a ser a coisa mais saborosa de todas as comidas.” (IND 50). Dependiendo de qué personajes la ocupan, sin embargo, la cocina puede ser un lugar de cariño y cuidado o de desamor y tristeza. Un fragmento ya mencionado de Arrabal, ilustra simultáneamente el cariño materno y la repulsa que siente por su tía:

Tú me cortabas el pan y yo echaba el agua en tu vaso.

Cuando tía Clara hablaba del abuelo, decía:

“El pobre abuelito, que en paz descanse.” Y cambiaba de pronto la voz. Yo, en la mesa, no hablaba a tía Clara. (BB 76)

Cuando la madre de los personajes de Queirós está presente, por ejemplo, la cocina es un sitio habitado por el amor: “Pai e mãe se aqueciam no calor da cozinha. Por vezes, o único barulho era o do prato que tampava a fervura do feijão na panela.” (IND 25). Incluso el padre, cuando le acompaña la madre, es una figura cariñosa en la cocina. Ése es un sitio tranquilo y afectuoso, con la comida hirviendo sonoramente en el fuego, que calienta, además, a la pareja que lo asiste. Según Sánchez Peiró (2006: 210), “Tradicionalmente, los fogones, los platos, las cazuelas se han asociado al sexo femenino”. Así, hasta los días lluviosos son alegres y cálidos en la cocina materna: “Se a chuva chovia mansa o dia inteiro, o amor da mãe se revelava com mais delicadeza. O tempo definia as receitas. Na beira do fogão ela refogava o arroz. [...] Tudo denunciava o seu amor. Nós, meninos, comíamos devagar, tomando sentido para cada gosto. Ela desconfiava que matar nossa fome era como nos pedir para viver.” (VA 35). Según Bachelard, “tenemos calor, *porque* hace frío fuera” (2004: 71); las circunstancias adversas exteriores a la casa, por contraste, destacan su carácter protector, maternal, e incluso la lluvia es *mansa*.

Con la madre viva, ni siquiera la pobreza de la familia es recordada en tonos grises, sino que realza el cuidado materno. La cocina, especialmente en el corte del tomate, es el espacio donde más se desarrolla todo el argumento de *Vermelho amargo*, y se oponen las figuras de la madrastra y la madre.

Antes, minha mãe, com muito afago, fatiava o tomate em cruz, adivinhando os gomos que os olhos não desvendavam, mas a imaginação alcançava. Isso, depois de banhá-los em água pura e enxugá-los em pano de prato alvejado, puxando seu brilho para o lado do sol. Cortados em cruces eles se transfiguravam em pequenas embarcações ancoradas na baía da travessa. E barqueiros eram as sementes, vestidas em resina de limo e brilho. Pousado sobre a língua, o pequeno barco suscitava um gosto de palavra por dizer-se. Há, sim, outras palavras mais doces que o açúcar. (VA 14-15)

El tomate es cortado por la madre con “mucho cariño”, y todas las referencias alrededor de ese ritual culinario son llenas de cuidado, luz y pureza: el tomate es lavado en un agua *pura*, y secos en un trapo blanqueado, albo, que lleva su *brillo* hacia el lado del *sol*. Cuando el tomate es cortado por la madre, le incita la imaginación al niño, quien imagina sus trozos como pequeños barcos, siendo las brillantes semillas, los barqueros.

Al comerlo, el tomate es puesto suavemente sobre la lengua, con un sabor de palabras más dulces que el azúcar. Todo el recuerdo está envuelto en una atmósfera paradisíaca, que, como se ha demostrado, es pura, brillante, cariñosa, dulce. Características que van a ser recaladas debido al contraste con el ritual cuando comandado por la madrastra:

Ela decapitava um tomate para cada refeição. Isso, depois de tomar do martelo e espancar, com a força dos seus músculos, os bifes. Sofrer amaciava, talvez ela pensasse. Batia forte tornando possível escutar o ruído na rua. O martelar violento avisava aos vizinhos que comeríamos carne no almoço. Eu padecia pelo medo do martelo e a violência da mulher ao açoitar a carne. (VA 23)

La madrastra no corta el tomate con cariño, sino que lo decapita, violentamente, tal como trataba los filetes de carne, los cuales recibían una paliza de su martillo. Su furia era tal que se podía oír el ruido del martillo desde la calle. El narrador le tenía miedo al martillo con el que la madrastra, según él, *azotaba* la carne. La violencia de la mujer al preparar la comida representa, a los ojos del narrador, su odio hacia sus hermanos y él, memorias vivas de la madre muerta, motivo de celos para la madrastra. Los alimentos son personificados, a medida en que se describe el tratamiento que reciben de la madrastra: para ser *decapitado*, por ejemplo, el tomate debe tener una cabeza. Todo el cariño y fantasía que se creaba en la relación de la madre con el tomate, es sustituido por la furia, el disgusto y el desamor de la madrastra. La madre, sin embargo, impregnaba la casa, todos los objetos que solía utilizar, como la vajilla, las sillas, las ollas, como los cuadros retirados de la casa, cuyas marcas dejadas por su ausencia en las paredes, indican la presencia materna. Su presencia persistía en la casa, sobretudo, a través de sus hijos, que entonces tenían que tragar el odio de la madrastra, en forma de tomate:

Havia na cidade a madrastra, a faca, o tomate e o fantasma. A mãe morta ressuscitava das louças, das flores, dos armários, das cadeiras, das panelas, das manchas do retratos retirados das paredes, das gargantas das galinhas. E ressurgia encarnada em nós, sua prolongada herança. Impossível para a madrastra assassinar o fantasma, que inaugurava seu ciúme, sem passar por nós, engolidores do seu ódio. Ao cortar o tomate – aturdido – eu supunha – ela o fazia exercitando um faz de conta. (VA 15-16)

La madrastra se va adueñando del sitio, transformándolo en su reinado. La referencia al cuento de hadas, en el fragmento anterior, refuerza la imagen que se va creando de la madrastra mala. Como no puede aniquilar la memoria de su predecesora, “asesinaba” el tomate. El fruto marca su ascendente presencia en la casa: “O tomate coroava os pratos. Parecia um reino em que o arroz, o feijão, a carne, a abóbora eram os súditos. E o tomate – pedaço de um rei sacrificado – reinava sobre todas as coisas. O tomate insistia em dar sustância às nossas refeições. Desde sempre imaginei a raiva vestida de vermelho, empunhando uma faca.” (VA 27). Todas las otras comidas son súbditas del tomate, así como todos los hijos, entonces, se encuentran sometidos a la madrastra. La presencia del tomate se va asentando en la rutina familiar, infiltrándose en la comida a cada nuevo día:

Todos os dias – cotidianamente – havia tomate para o almoço. Eles germinavam em todas as estações. Jabuticaba, manga, laranja, floresciam cada uma em seu tempo. Tomate, não. Ele frutificava, continuamente, sem demandar adubo além do ciúme. Eu desconhecia se era mais importante o tomate ou o ritual de cortá-lo. As fatias delgadas escreviam um ódio e só aqueles que se sentem intrusos ao amor podem tragar. (VA 10)

A diferencia de otros frutos, el tomate nace y crece en todas las estaciones, señalando la constancia de la presencia de la madrastra en el nuevo cotidiano familiar. Como fertilizante, afirma el narrador, no necesita más que los celos, lo que indica, en contraste con el cariño que representaba la presencia materna en la cocina, el rencor que sentía la madrastra al prepararles la comida, al dividir con los hijastros las atenciones de su nuevo marido, y al identificar en ellos los indicios de su predecesora. El narrador reafirma la sensación de no-pertenencia cuando se dice *intruso* al amor. La casa era, entonces, la morada del amor entre el padre y la madrastra, y no sobra espacio o amor para él y sus hermanos. En lugar del amor materno, recibían el odio de la madrastra, hecho tomate, que tenían que tragar diariamente. Las rodajas delgadas señalan, asimismo, la pobreza de la familia, ahora sin los colores que le prestaba antes la madre. El tomate cortado por la madrastra, en directa oposición a todas las referencias a la madre que era capaz de transformar un huevo frito en un alegre banquete, no tiene ningún color, es transparente, sin sabor y sin aroma.

Oito. A madrastra retalhava um tomate em fatias, assim finas, capaz de envenenar a todos. Era possível entrever o arroz branco do outro lado do tomate, tamanha a sua transparência. Com a saudade evaporando pelos olhos, eu insistia em justificar a economia que administrava seus gestos. Afiando a faca no cimento frio da pia, ela cortava o tomate vermelho, sanguíneo, maduro, como se degolasse cada um de nós. Seis. (VA 9)

Antes de ser cortado, el tomate posee un color potente y rabioso: no es descrito solo como rojo, sino como rubro y sanguíneo. Después de pasar por las manos y el cuchillo de la madrastra, sin embargo, el tomate pierde todo su color, hasta volverse tan fino y transparente que, a través de la rodaja que le cabía a cada uno de los seis hermanos, se podía ver el arroz del otro lado. Eran tan finas las rodajas, en referencia a la miseria, a la falta de amor, de cariño, a la ausencia de la madre, y a los celos de la madrastra, que eran capaces de envenenar a todos con el odio de la mujer. El veneno advenido de la madrastra igualmente se refiere a las madrastras-brujas de cuentos de hadas, resaltando la mirada infantil del narrador y su miedo al abandono inminente, que se anunciaba en el tomate.

La cocina, así, que antes era habitada por la madre todavía sana, llena de cariño en cada uno de sus gestos y comidas, pasa a ser la morada de la madrastra. De hecho, el primer beso entre su padre y Conceição, lo había presenciado el niño, sorprendido, en la cocina. Luego es aconsejado por el abuelo a guardar el secreto, y no poder contárselo a nadie; el silencio es un peso para el niño, que se siente oprimido por el nuevo ambiente creado por la ausencia materna: “Lembro-me quando vi o meu pai dar um beijo na Conceição, perto do guarda-comida, na cozinha. Era um armário com tela igual prisão. As comidas ficavam presas e os mosquitos livres do lado de fora. Foi um beijo depressa e assustado. contei para meu avô e ele me pediu segredo.” (PPP 32). Según Bachelard, “El espacio interior del armario es un *espacio de intimidad*, un espacio que no se abre a cualquiera.” (2004: 112), por tanto, no es al azar que este momento se dé en ese espacio. La madrastra se anuncia como la sustituta de la madre, todavía presente en la memoria de la casa, y el armario de la cocina se asemeja a una prisión en la mirada del niño, encarcelando un secreto, un destino del cual no se puede escapar.

También el armario de la cocina en la obra de Arrabal cobra su importancia: “Abuelo hacía los cigarrillos con un aparato metálico, cilíndrico y alargado. Para el filtro, abuelo utilizaba el algodón del rollo que tía Clara y tú manchabais de sangre, de vez en

cuando, y que yo iba a ver a la caja de madera de la cocina.” (BB 33). El armario, para Arrabal, guardaba objetos misteriosos y curiosos, como el algodón utilizado por la madre y la tía. Luce Moreau ya ha observado la relevancia de la sangre en su obra teatral, y lo mismo se podría aplicar para sus narrativas autobiográficas: “re encontramos, a propósito de la sangre, la superposición en el inconsciente del autor de Eros y Agape: parece que en esta oscura zona del ser se opera una confusión entre sangre menstrual, sangre resultante de la desfloración y sangre vertida por Cristo en su martirio.” (Moreau: 1979, 154). Así, la breve mención al algodón utilizado por la madre y la tía no es casual, y se asocia igualmente a la curiosidad que siente el niño por todo lo que intentan ocultarle. Con la llave del armario de la cocina, el personaje va a abrir la alacena de la madre, motivo de la ruptura entre los dos personajes, del cambio radical de la percepción que tiene el niño de su madre, y de toda la relación futura que establece con ella a partir de ese momento. Ese es el eje de *Baal Babilonia*, y es un motivo repetido con gran frecuencia en su obra: las fotos recortadas y documentos relativos al padre que encuentra en la caja que su madre mantenía escondida: “En la caja de cartón tampoco había fotos de papá. La caja de cartón estaba en el fondo del baúl de la alacena. Sólo había la pipa “Dr. Plumb” y un grupo de cartas y documentos. Como estabas en la oficina, no me viste entrar en la alacena, ni abrir el baúl con la llave del armario de la cocina.” (BB 44); “A los quince años descubrió una caja escondida en la alacena de su madre. Asombrado y estupefacto, leyó las cartas y los documentos que probaban que su padre no había muerto... que se había escapado tras pasar por varias prisiones... y que había desaparecido.” (CTA 61). En *Carta de amor*, la madre le habla de la vida que tenían hasta ese momento con nostalgia, e indica su radical transformación tras el descubrimiento:

Cuando descubriste los documentos de la alacena que te revelaron la condena a muerte de tu padre y su evasión de la cárcel dejaste de ser “mi niño”.
Brutalmente te volviste un joven taciturno. (CDA 33)

La madre guardaba en la alacena todos sus secretos y, a los ojos del narrador, todas sus mentiras, secretos, y la verdad sobre el padre: “El armario y sus estantes, el escritorio y sus cajones, el cofre y su doble fondo, son verdaderos órganos de la vida psicológica secreta” (Bachelard, 2004: 111). En la caja escondida en la alacena, el

narrador encuentra también una pipa que pertenecía a su padre, a la que se refiere innumerables veces: “Tengo en mis labios la pipa “Dr. Plumb”. Fumo tabaco barato y que me gusta, aquí le llaman gris. Como estaba un poco seco, ayer metí en la petaca unas cortezas de naranja” (BB 27); “No me trago el humo; ya sabes que no he aprendido a tragármelo. Lo he intentado alguna vez con cigarrillos, pero no lo he logrado. La pipa es la “Dr. Plumb” de papá. *Pienso que es posible que, con ella sobre la mesa, papá intentara suicidarse en el penal*”⁶⁶ (BB 28); “La pipa “Dr. Plumb” , es una pipa larga y con la cazuela bastante grande. *Pienso que él, para usar una pipa tan grande, debería ser alto.* En el baúl, junto a la caja, había también una cartera vacía”⁶⁷ (BB 44); “Cuando tú estabas en la oficina, yo cogí la pipa y la escondí entre mis cosas. *Pienso que papá quizás sería bajo y que para compensar se compró una pipa tan grande como la “Dr. Plumb” que tengo ahora en mis labios*”⁶⁸ (Ibídem); “El médico deja que fume, por eso utilizo la pipa “Dr. Plumb” (BB 45); “Cuando termino de fumar, vacío la ceniza de la pipa en el cenicero. Golpeo varias veces sobre él hasta que cae toda. Luego, la acerco a mi nariz y huelo la cazuela. La huelo largo rato” (BB 54); “La pipa es la “Dr. Plumb”.” (Ibídem); “La pipa, mamá, es la “Dr. Plumb” de papá” (Ibídem); “Antes no me dejaban fumar, pero ahora ya me dejan; por eso fumo en la pipa “Dr. Plumb”. (BB 78);

Yo fumo en la pipa “Dr. Plumb”.

Quizás él fumaba tabaco negro como yo.

Quizás él no se tragaba el humo como yo.

Quizás él echaba en la petaca cortezas de naranja como yo.

Yo fumo la pipa “Dr. Plumb”.

Tú no fumabas nunca. Abuela tampoco fumaba nunca. Tía Clara tampoco fumaba nunca.

Abuelo, como era hombre, fumó cigarrillos hasta que se murió.

[...]

Quizás él sabía hacer aros de humo como yo.

Yo fumo la pipa “Dr. Plumb”.

Quizás él utilizaba cerillas y no un mechero como yo.

Quizás él sabía echar el humo por la nariz como yo.

Yo fumo la pipa “Dr. Plumb”.

Yo fumo la pipa “Dr. Plumb” de papá. Yo fumo siempre la pipa “Dr. Plumb” de papá, mamá. (BB 97)

⁶⁶ La cursiva es mía.

⁶⁷ La cursiva es mía.

⁶⁸ La cursiva es mía.

La pipa es, pues, una sustitución del padre ausente. Como no le ha conocido verdaderamente, el narrador intenta sacar conclusiones sobre la figura paterna a partir de la pipa y, en sus fantasías, crea distintas imágenes sin saber a cuál atenerse: piensa que, por ser grande la pipa, el padre probablemente era alto; luego, concluye justo lo contrario, el padre debe de ser bajo y que habrá comprado la pipa grande como una compensación por su baja estatura. También imagina que la pipa que tiene entre las manos será un testigo del intento de suicidio paterno que tanto le conmueve. Luego empieza a indagar si el padre tenía los mismos hábitos que él en relación a la pipa: si fumaba el mismo tipo de tabaco o si le añadía cortezas de naranja como el narrador, por ejemplo, lo que señala su anhelo por identificarse con el padre. El deseo por tal identificación, y la repetición del vocativo “mamá”, señala igualmente la aspiración por diferenciarse de la madre, a quien relaciona con los vencedores de la Guerra Civil. Según afirma Torres Monreal (1997c: 4), “Por su lado, el Yo se sitúa, como era de esperar, en las antípodas de la Madre. No encuentra más dobles de sí mismo que los personajes oprimidos, entre los que destaca la figura modélica y mitificada del Padre”. El narrador relaciona, por lo tanto, a la madre con el régimen militar totalitario y al padre con los vencidos por ese mismo régimen. La identificación con la pipa paterna es, así, un reconocimiento de sí mismo como parte de los oprimidos por la dictadura franquista y una rebeldía contra la madre.

Aunque la gran ausencia en la obra de Arrabal sea el padre, ambos autores tienen en la madre una figura central. Las figuras paternas que permanecen vivas, sin embargo, no están presentes en los recuerdos de niñez de los autores. El padre de Queirós, junto a la madrastra, se libra de sus hijos uno a uno, mientras que la madre de Arrabal parece estar siempre ausente, como se puede comprobar por la repetición de menciones a que ella no se enteraba de lo que a él le pasaba por estar en la oficina o en la capital.

Espacios públicos

Los espacios públicos también pueden albergar momentos de subjetividad importantes para el análisis de las obras, además de relacionar a los personajes con su entorno de forma más amplia. Observar la ciudad en que viven los personajes de una obra puede, por ejemplo, indicar el momento histórico y político en que se encuentran sin tener que especificar fechas. En los fragmentos anteriormente expuestos los narradores aluden a la radio, al teléfono, pero no a la televisión u ordenadores, por ejemplo. Y aunque no se mencionara directamente la dictadura, se puede notar el cuidado que tienen los personajes en no ser escuchados por sus vecinos, además de la presencia constante de la religión católica en la rutina de las familias.

Arrabal menciona explícitamente los nombres de las ciudades por donde pasa, diferenciándolas en sus referencias, mientras que Queirós rara vez es tan específico, creando un ambiente colectivo similar alrededor de las distintas casas en las que vive – lo que se podría explicar igualmente por el hecho de que todas las ciudades de su infancia se ubican en el mismo estado, Minas Gerais. Los entornos descritos por los autores son bastante distintos, considerando que Arrabal vivía en ciudades europeas, con castillos y murallas, y Queirós en ciudades pequeñas del interior de Brasil, con características más rurales que urbanas y la arquitectura típica de un país más joven. Aún así, tienen en común sitios como el colegio y la iglesia, y, para ambos autores, la ciudad también alberga en sí parte de la Historia.

Desde la alameda veíamos la muralla, el puente y el castillo. Yo te preguntaba que quién había hecho el puente y tú me respondías que los romanos. Y yo te preguntaba que quién había hecho el castillo y tú me respondías que el rey Enrique de Trastámara. Y yo te preguntaba que cuándo habían roto la tronera de la muralla que faltaba y tú me respondías que durante el sitio. Como daba mucho sol, tú levabas un sombrero: unas veces la raya de la sombra te caía debajo de los ojos, otras veces sobre los labios y otras veces sobre el pecho.

Cuando volvíamos de la alameda, mis amigos me veían contigo y entonces te cogía por la mano. (BB 40-41)

Todos se conheciam e se amparavam para bem dividir as alegrias dos nascimentos, dos casamentos, das novenas, sem solidão para subtrair a dor das partidas. Os presos espriavam a passagem das jardineiras Sertaneja, buscando caminho para o mais longe:

São José da Varginha, Pequi, Maravilhas, Papagaio e Pompéu com histórias de riquezas e maldades da Maria Joaquina que, depois de morta, virou um tronco de bananeira no caixão. Ao lado da cadeia dormia o cartório do Hugo Marinho, guardando pedaços de nossa história em livros grossos e pesados em datas e tintas. E a casa cinza do Dr. Orígenes Castelo Branco dava o último adeus. Todos diziam Pará ao invés de Pará de Minas. Eu reparava em tudo, sem vontade de conhecer o paraíso narrado nas aulas de religião. (LEFCC 45)

En ambos fragmentos los autores mezclan informaciones históricas que recibían de adultos acerca de la ciudad con impresiones personales de su entorno y los personajes que lo habitan. El personaje de Arrabal acude frecuentemente a su madre para que resuelva sus dudas, y en ella reside su interés: se fija en cómo la luz y las sombras se caen sobre su ojos, sus labios y sus pechos, indicando un amor edípico por su parte. La presencia de los amigos del colegio resalta su orgullo de estar acompañado de ella, cuando, por ejemplo, la coge de la mano delante de ellos. Esto también resalta la presencia esporádica de la madre en Villa Ramiro/ Ciudad Rodrigo, ya que da la impresión de que los amigos no sabían quién era la mujer, por no estar habituados a verla en este paisaje. Ya en Queirós, la ciudad se conforma como una comunidad, los vecinos se conocen todos y se ayudan, compartiendo alegrías y tristezas. En ese fragmento hay una rara mención al nombre de una ciudad: Pará de Minas, donde se sabe que el autor vivió durante su niñez, aunque no se puedan afirmar con seguridad las fechas. Igualmente se menciona Papagaio, ciudad donde es más probable que haya nacido, como un sitio lejano, aunque para las proporciones de un país como Brasil, Pará de Minas y Papagaio están cerca. Eso refuerza la visión del mundo que tiene el niño en ese momento, su universo es todavía pequeño, porque conoce poco del mundo. Además las distancias se hacen más largas con transportes precarios, y aun así podrían ser de difícil acceso para una familia pobre como la de Queirós. Cuando se refiere a São Paulo⁶⁹, por ejemplo, ahora considerando como punto de origen el pueblo donde vivía el abuelo materno, Bom Destino – “A cidade do meu avô se chamava Bom Destino. Cidade pequena e plana, cansada de tanta paz.” (OVMA 25) –, la metrópoli le parece tan distante que podría estar en otro país: “Naquele tempo, São Paulo ficava quase em outro país. Foi comprar esse olho que não via.” (OVMA 7). Queirós igualmente menciona sitios locales,

⁶⁹ Pará de Minas y São Paulo están a 461km de distancia, en línea recta; los extremos norte y sur de Brasil distan 4398km.

como el registro de Hugo Marinho, y, así, los personajes pasan a formar parte del decorado, parte del espacio de la ciudad. En el mismo fragmento hay, además, dos referencias importantes: la *jardineira* y la cárcel, desde la cual los presos miraban hacia lo lejos, imaginando nuevos destinos. En las obras de Arrabal, la cárcel igualmente es parte de la ciudad:

Tuve incluso la impresión de que dirigían su vista hacia aquella cárcel, con ternura y connivencia; hacia aquellos hombres que abarrotaban el presidio de Ciudad Rodrigo y que, a menudo, oíamos gritar desde el foso.

Un día que jugábamos en las troneras próximas al presidio, preguntamos a uno de los guardias:

¿Por qué chillan los prisioneros?

Y el guardia, como avergonzado, lanzó una broma:

“Porque no quieren subir las escaleras de tres en tres”.

En aquellos tiempos en todas las cárceles se chillaba.

Y esos gritos eran el tam-tam sordo del quehacer cotidiano. (CGF 37)

Tuve incluso la impresión de que dirigían su vista hacia aquella cárcel, con ternura y connivencia; hacia aquellos hombres que abarrotaban el presidio de Ciudad Rodrigo y que, a menudo, oíamos gritar desde el foso.

En aquellos tiempos en muchas las cárceles se chillaba.

Y esos gritos podían ser el tam-tam sordo del quehacer cotidiano. (CTA 219)

La referencia al momento histórico en que vive el autor se hace patente por los gritos de los prisioneros, que componían el sonido de fondo del cotidiano, el ritmo normal que acompañaba la ciudad, un ritmo *sordo* porque, de tan rutinario, ya no llamaba la atención, aún estando siempre presente. Marca un ritmo violento, y los gritos pasan a formar parte del silencio, de lo que no se escucha y no se discute. Aunque la referencia sea suficientemente amplia para tejer un comentario sobre la ciudad, el país, el gobierno, las prácticas deshumanas propias de la dictadura, también hay oculta una referencia extremadamente personal: el padre de Arrabal pasa parte de su sentencia en esa misma cárcel, y el autor solo puede imaginar qué le habrá pasado ahí dentro. Asimismo, la referencia tiene una relevancia todavía más amplia por servir de microcosmos que refleja la situación de todo el país, a los ojos del narrador: “En Madrid, donde fui a vivir a los nueve años, hasta los colegios se habían transformado en

prisiones. [...] España no era sino una cárcel compuesta de pequeñas cárceles que se precipitaban hacia el infierno.” (CGF 38).

En Madrid, donde fui a vivir a los nueve años, hasta los Colegios se habían transformado en prisiones.

[...]

España no era exagerado pensar que en aquellos momentos se alzaba como una cárcel compuesta de pequeñas cárceles que se precipitaban hacia el infierno. (CTA 220)

Así, el autor describe a todo el país como una gran cárcel, siendo muy probable que el ritmo de lo cotidiano fuera el mismo por distintas ciudades de España. Incluso las murallas de la ciudad acrecientan la sensación de encierro: “Todo Villa Ramiro estaba rodeado de murallas; incluso la tronera que destruyeron durante el sitio, ya la habían reconstruido, por eso relucía de color más claro.” (BB 58). Ignacio Arellano afirma: “Las imágenes del laberinto y la cárcel responden al rasgo de circularidad y clausuramiento característico de la estructura trágica” (2000: 85). La estructura trágica relacionada a la cárcel es consonante a la perspectiva que tiene el autor tanto de su ambiente doméstico, la casa cerrada, oscura y laberíntica, como de su entorno público, marcado por la represión de la dictadura franquista que le es impuesta sobretudo a través del encarcelamiento del padre y sus consecuencias.

La alusión a la *jardineira*, por otra parte, es especialmente importante en la obra de Queirós. Aunque alguna vez haya una referencia a trenes – como por ejemplo al referirse al trayecto que tenían que hacer sus abuelos para visitarles: “A viagem era longa. Um pedaço do caminho fazia-se por trem de ferro, entre apitos, fumaça e erva cidreira cheirando à beira dos trilhos. O outro pedaço era de jardineira, com as malas sobre o teto, amarradas com cordas de bacalhau e cobertas por lona.” (IND 18) –, los sitios donde pasa su infancia eran pueblos donde el transporte público intermunicipal era la *jardineira*, especie de autobús antiguo capaz de transitar sobre estradas de tierra. En *Ciudad en obras*, se dice que “La estación se asocia, desde un principio, con la idea del progreso industrial y el advenimiento de un hombre nuevo, liberado de las ataduras del atavismo. Se le asocia el valor de la libertad, de la autonomía, que vence la obligación, la servidumbre.” (Popa-Liseanu , 2010: 58). Pese a que, por un lado, la estación por donde pasaba la *jardineira* representara un avance tecnológico, no llega a ser la tecnología que

representa un tren y sus estaciones. Por otra parte, igual que los trenes, era un transporte que acortaba las distancias del mundo para los viajeros, y llevaba a los pueblos novedades de la gran ciudad, como medicinas y películas:

Nas tardes marcadas, eu esperava a jardineira chegar na praça da estação, trazendo latas de filme – seriado de Flash Gordon – e mais o alívio da minha mãe em caixinhas de três. Os vidros da jardineira, com rajadas de vômitos secos, misturavam-se com a poeira da estrada, formando uma crosta. Os passageiros desciam mostrando a alegria da chegada, mas lamentando as distâncias, os olhos fundos de cansaço, com embrulhos e encomendas. As moças reparavam os viajantes. À noite, passeando em frente ao Grande Hotel, sonhavam casamentos e viagens. (LEFCC 28).

Se nota por la descripción que los viajes, no obstante, no eran fáciles ni tan agradables, con los cristales llenos de vómito y polvo. Pero los viajeros llegaban alegres a su destino, con sus encargos en las manos. El niño esperaba ansioso por las películas que llegarían a la ciudad, en un alegre recuerdo; pero igualmente esperaba el “alivio” de su madre, la morfina que llegaba de la ciudad para tratarle el dolor.

Para Arrabal, la estación le trae la tan esperada madre, que vivía en Burgos y solo le visitaba cada tres meses: “Cuando el coche llegaba a la estación, te esperaba. Mientras te esperaba, miraba todo lo más lejos que podía para ver si veía el tren. Luego oía el pitido del tren y por fin, mientras te esperaba, veía el tren a lo lejos. Cuando el tren se paraba, salía corriendo, y así me besabas el primero.” (BB 58). La estación, para él, es un sitio de espera y ansiedad; cuando la madre se iba a Burgos temía el abandono, así como Queirós temía quedarse huérfano: “*Pero cuando te vas, para trabajar, a Burgos, cómo temo que ya nunca más vuelvas!*” (CDA 41). Sin embargo, se refiere sobretudo al momento de la llegada: quiere ser el primero en besar a la madre – “¡Cómo me besabas cuando llegaba por el tren a Ciudad Rodrigo y volvías a verme!” (CDA 21). El narrador describe parte del camino desde la casa en que vivía con los abuelos y tía Clara hasta la estación:

Cuando venías de la capital, íbamos a esperarte a la estación. Abuelo nos llevaba en el coche de un amigo suyo y entonces yo vía, por la ventanilla, que los árboles de la carretera se movían en dirección contraria a la del coche. Tú nos traías pan en forma de barras y tebeos.

Tú mirabas los dibujos que hacía y, cuando estabas en casa, me ayudabas a hacer el mapa de todas las mañanas tenía que llevar al colegio. Tú de esto te acuerdas, muchas veces me lo has dicho. Sé que conservas mis dibujos en un cajón del armario junto al herborario que hice en segundo de bachiller. (BB 37)

La madre les traía pan y tebeos de la capital, y llegando a casa su hijo le enseñaba ansioso los dibujos que había hecho, los cuales la madre conserva eternamente en su armario. Los momentos que pasa con la madre antes de descubrir de los documentos y fotos en la alacena son siempre repletos de un amor edípico, cariño y celos. También se puede notar una referencia a la situación financiera de la familia: la madre vivía lejos porque necesitaba trabajar ya que tenía el marido en la cárcel, y el abuelo tiene que pedir prestado el coche de un amigo para recogerla en la estación. Igualmente, las referencias de Queirós señalan su pobreza: “A jardineira andava sempre com muitos passageiros. Eu ia esperando entre a porta e o motorista, para não pagar passagem. Estrada vermelha de terra, com mata-burros, pontes de madeira, porteira, poeira e viajantes descendo e subindo em cada curva.” (PPP 34). Además de describir un trayecto marcadamente rural, con la tierra roja en lugar de asfalto, y puentes de madera, el niño se ponía entre la puerta y el conductor para no tener que pagar el billete. Pero las principales referencias a los medios de transporte se refieren a la madre, primero cuando le va a visitar en el hospital: “Viajei na jardineira para visitar minha mãe internada no hospital, lugar com cheiro de lança perfume e maçã.” (PPP 34); y, finalmente, cuando se muere la madre y tiene que irse a vivir con el abuelo: “Na manhã do outro dia, assentado no banco de regüinha e duro, eu via o trem comendo o mundo. Parecia que toda a paisagem – árvores, casas, cercas, gados, rios – era devorada. Nada ficava para trás, a não ser a minha lembrança.” (LEFCC 76). Al describir el movimiento del tren y la visión que se tiene del paisaje desde la ventana, el narrador parece afirmar que la muerte de la madre se va *devorando* el mundo: desde el punto de vista de quien está dentro del tren, el paisaje parece estar corriendo en movimiento contrario, los árboles, las casas, los ríos, todo parece moverse hacia atrás para el niño solitario en la ventana. El narrador comprende que está dejando un mundo sin vuelta al afirmar que el tren se comía toda la ciudad, sin poder destruir, únicamente, sus recuerdos. Es una radical transformación de su universo, todo se queda devorado, sin retorno, lejano, y

solo le sobra la sensación de falta y la nostalgia. Así, para ambos autores, más que acortar distancias, el tren señala la separación de la madre.

La nostalgia para Arrabal se centra en los recuerdos relativos a Melilla y a Ciudad Rodrigo/Villa Ramiro. En cuanto a Melilla, los *recuerdos* son más bien un ensueño del autor construyendo la imagen de su padre, que aparece en sus descripciones como un hombre artístico, sensible, tolerante y defensor del convivio armónico entre distintas ideologías, es decir, de la paz.

El secreto del brío y poderío de Melilla, creía Ruizbal, residía en la esencia de la ciudad: su capacidad de integrar en su seno sabidurías y conocimientos dispares.

- En una ciudad así nunca podrá producirse un pronunciamiento, como el fallido del general Sanjurjo.

La tolerancia melillense, pensaba Ruizbal, se alza al rango de arte de vivir.

- En Melilla se puede participar con la misma intensidad y devoción en el Ramadán musulmán, el Yon Kipur hebreo, la fiesta del Holim hindú y la Navidad cristiana.

Soñaba con que un día Melilla, mejor que Ginebra, fuera sede de la Sociedad de Naciones, creada dieciséis años antes.

¡Cómo le fascinaba al joven teniente el urbanismo de la ciudad! Se daban cita, sin cuitas, vanguardistas y clásicos. ¡Y con qué arte y oficio! (CTA 32-33)

La descripción de Melilla se establece por la mirada del teniente Fernando Ruizbal, la versión ficticia del padre de Arrabal, quien valora positivamente el convivio pacífico entre religiones tan distintas como la cristiana, la musulmana, la hinduista y la judía, lo que contrasta directamente con el régimen franquista, que sería simbólicamente impuesto ese mismo día – aunque Franco solo sería oficialmente el jefe del Estado casi tres años después. Y como se sabe, ese mismo día el teniente Ruizbal/Arrabal sería encarcelado –, en el cual solo había espacio para la religión católica. En su *Carta al general Franco*, Arrabal compara el dogmatismo de la dictadura franquista con la época de la Inquisición Española:

Los Reyes Católicos llegaron,
expulsaron dos de las tres religiones,
proclamaron el cristianismo religión obligatoria
por la sangre, y por el fuego intentaron exterminar
al judaísmo y al mahometismo.

La noche más negra de la historia comenzaba en España, los quemaderos de la Inquisición se encendieron y sus intolerancias siniestras aún no se han extinguido. (CAGF 24)

Al teniente Ruizbal, por el contrario, le encanta el urbanismo de Melilla, su modernidad y capacidad de albergar elementos dispares, no solo en cuanto a religiones, sino incluso arquitectónicamente, cuando menciona vanguardistas y clásicos, lo que resalta una vez más su carácter pacífico, sensible y artístico. Tal visión de la figura paterna es constantemente reafirmada en sus observaciones acerca de la ciudad:

No en balde en sus atalayas y playas se hermanaban los niños de sus diferentes pueblos. Observándolos, Fernando Ruizbal pensaba:

- Lo que necesita el país y el mundo es la fraternidad, amor de unos por los otros.

Cubismo y futurismo, estridentismo y creacionismo, surrealismo y expresionismo, dadaísmo y renacimiento, neo-romántico y neo-gótico, *modern style* y *art-déco*. Todas las facetas del arte arquitectónico aparecían, para su felicidad, en las fachadas de la ciudad, como paleta de la integración de contrarios. (CTA 33)

A través de la percepción que el personaje tiene de Melilla, se va creando la imagen idealizada del padre, de quien el autor/narrador no va a poder jamás formar una opinión propia que no sea basada en recuerdos y relatos ajenos. Así, en los capítulos “Melilla, mañana del 17 de julio de 1936”, “Fernando Ruizbal pinta el fuerte María Cristina de Melilla durante la tarde del 17 de julio” y “Melilla, tarde y noche del 17 de julio”, el narrador le concede vida al padre por un día. Los tres capítulos son extremadamente precisos, divididos en horas, basados en informaciones reales conseguidas por el autor, como documentos históricos y referencias a nombres reales, como ya comentando anteriormente; lo que mueve la narrativa, sin embargo, además de la prisión inminente del teniente, es conocer cómo se porta en su último día libre, conocer sus percepciones de la familia, de la ciudad, de los compañeros, del arte, etc. Es, por lo tanto, retratado como un hombre sensible, amante de las artes, de la arquitectura, culto, con dotes artísticas – es descrito pintando a óleo el fuerte donde más tarde sería encarcelado –, honrado, y defensor de la libertad y de la paz. Las descripciones de Melilla antes del golpe militar son un reflejo de la personalidad paterna.

Los recuerdos relativos a Ciudad Rodrigo/Villa Ramiro, sin embargo, son ambiguos, pues guardan igualmente memorias doloridas. Ya en lo que respecta a Madrid, donde descubre el secreto que le escondía la madre, las memorias son sobretudo negativas: “En verano, sí que podía hacer un ramillete con sólo amapolas rojas y un poco de verde.” (BB 72)(CTA 88); “En Madrid, en los jardines, ya no volví a encontrar, ni siquiera en pleno verano, amapolas rojas para poder hacerte un ramillete con un poco de verde.” (BB 72)(CTA 88); “En Villa Ramiro había amapolas. En Madrid no había amapolas. En Madrid me dijeron que la mejor era la orquídea.” (BB 120); “En Ciudad Rodrigo había amapolas. En Madrid no había amapolas. En Madrid me dijeron que la mejor era la orquídea.” (CTA 119).

En Madrid no matábamos todos los años el cochino como en Villa Ramiro. En Madrid no había bellotas para engordarlo.

En Madrid no había murallas, como en Villa Ramiro. En Madrid no quedaba sitio para poner las murallas.

En Madrid no había castillo, como en Villa Ramiro. En Madrid no había cuervos para meter en el castillo.

Aquí, no hay cerdos, ni murallas, ni castillo. Aquí, como casi no sale el sol y llueve mucho, no hay cerdos, ni murallas, ni castillo. (BB 100)

Aunque los recuerdos relativos al castillo de Villa Ramiro/Ciudad Rodrigo parecen nostálgicos cuando se comparan con Madrid y al Sanatorio (aludido como “aquí” en el anterior fragmento), pueden igualmente ser considerados violentos, pese a que se refieran a juegos de niños:

Íbamos a la muralla y saltábamos por las troneras uno detrás de otro. Las troneras de junto al castillo eran estrechas y por eso las saltábamos todas seguidas. Las troneras que estaban a la espalda de la iglesia, como eran más anchas, no las podíamos saltar. Luego, por la pared del pasadizo bajábamos al foso.

Desde lo alto de la muralla veíamos la primera parte del encierro y también los coches de los franceses que en caravana huían hacia Portugal. Desde el foso se veía arriba el cielo y los cuervos revoloteando alrededor del castillo.

En el foso jugábamos a los toros y al látigo. Al látigo jugábamos con una taba. Al que le salía alto, era el rey; al que le salía bajo, era verdugo; al que le salía espalda, pasaba, y al que le salía hueco, recibía tantos latigazos del verdugo como ordenaba el rey.

Como abuela me tenía prohibido bajar al foso y saltar por las troneras, procuraba no hacerlo. Como los amigos del colegio me llamaban mariquita si no les acompañaba, procuraba seguirles. (BB 86)

Bajábamos a la muralla de Ciudad Rodrigo y saltábamos por las troneras uno detrás de otro. Las troneras de junto al castillo eran estrechas y por eso las saltábamos todas seguidas. Las troneras que estaban a la espalda de la iglesia, como eran más anchas, no las podíamos saltar. Luego, por la pared del pasadizo bajábamos al foso.

Desde lo alto de la muralla veíamos la primera parte del encierro y también los coches de los franceses que en caravana huían hacia Portugal. Desde el foso se veía arriba el cielo y los cuervos revoloteando alrededor del castillo.

En el foso jugábamos a los toros y al látigo. Al látigo jugábamos con una taba. Al que le salía alto, era el rey; al que le salía bajo, era verdugo; al que le salía espalda, pasaba, y al que le salía hueco, recibía tantos latigazos del verdugo como ordenaba el rey.

Como abuela me tenía prohibido bajar al foso y saltar por las troneras, procuraba no hacerlo. Como los amigos del colegio me llamaban mariquita si no les acompañaba, procuraba seguirles. (CTA 70)

Los juegos descritos en los anteriores fragmentos son un reflejo tanto de la situación nacional, tal como la entendía el narrador, como de su realidad doméstica particular, reflejando lo vivido con tía Clara. Aunque ese personaje no exista en la versión de *Ceremonia por un teniente abandonado*, la intertextualidad entre las obras no puede ser ignorada, siendo la alusión al látigo inseparable de los recuerdos de la tía. A eso se suma la visión que, en la mayor parte de su obra, el autor nos ofrece de la madre: es la delatora y torturadora del padre. En el capítulo “Pesadilla en el hospital”, y en su fuente original, *Los dos verdugos*, tras recibir el padre latigazos de sus verdugos, la madre le echa sal y vinagre en las heridas con la excusa de evitar una infección: “ELLA. – Esto me viene muy bien. Le echaré sal y vinagre sobre las heridas para impedir que se infecten. Un poco de vinagre y de sal sobre las heridas le irá de perlas. (Con entusiasmo histérico.) ¡Un poco de sal y vinagre! Sólo un poquito en cada herida.” (CTA 143-144). También el sadismo de la madre se relaciona con el de tía Clara, esta con una excusa de sacrificio religioso y la madre con la excusa de cuidado y preocupación. Los juegos con los amigos, además, reverberan la relación con la abuela, en una referencia a su miedo de cruzar el pasillo en la oscuridad, y en ambos casos incitan al niño a hacer algo que le da miedo llamándole “mariquita”.

Las referencias a las troneras, al encierro y al propio hecho de que los niños jueguen a los toros igualmente remiten a la violencia: la real utilidad de las troneras, por ejemplo, es dar seguridad y acierto para disparar los cañones desde la muralla de un castillo; los toros en la obra de Arrabal remiten a un espectáculo de muerte y de sangre, pero totalmente normalizado en su cultura y rutina familiar – los narradores de *Baal Babilonia* y de *Ceremonia por un teniente abandonado* jugaban a los toros en casa, buscando la aprobación materna – recalcando la violencia como parte del cotidiano. Las referencias a la tauromaquia se pueden relacionar con sus representaciones en la obra de Picasso, para quien el ritual taurino, según Carmona Mato (1988), envuelve siempre amor y muerte, y la violencia de la fiesta española se relaciona con el impulso sexual. A los surrealistas, grupo del que formó parte Arrabal, también les interesaba mucho la figura del minotauro, su manifestación ritual y mítica y la recodificación del impulso sexual. Picasso retomaba las variaciones del mito cretense, y relacionaba siempre su vida personal con el mito y con la fiesta española. En *Guernica* el Minotauro es sustituido por el toro, que representa las fuerzas del mal, las culpas individuales pasan a ser las universales y se transforman en la amenaza que son para la humanidad la situación sociopolítica de la época y la guerra. (Picasso, 2001). El narrador relaciona, de esa manera, la violencia sufrida por su padre, que en el imaginario del autor simboliza la violencia del Estado y de la madre, al cotidiano familiar y a la propia rutina de la ciudad. Tales espacios, por lo tanto, remiten simultáneamente a la amplia situación nacional y a la específica experiencia familiar y personal: los amigos no tienen nombre en el texto, no son personajes complejos que interactúan con el narrador, no se diferencian el uno del otro de ninguna forma además de sus funciones en el juego; son, efectivamente, cosificados como parte del juego.

La idea de que los pasatiempos de los niños españoles reflejaban la violencia rutinaria de la dictadura franquista también está presente en *Carta al general Franco*, en la que el autor, tras afirmar que en sus juegos era común que los niños maltrataran o incluso ejecutaran animales, concluye que el ambiente nacional tenía tal repercusión en el comportamiento de los individuos: “Es lógico que allí donde en las cárceles se tortura, los niños maltraten a los animales;” (CGF 68). Esa conclusión tiene un eco en los gritos de los prisioneros que marcan el ritmo de la ciudad.

La iglesia y la plaza

La ciudad en la obra de Queirós se articula alrededor de la iglesia, en consonancia con las afirmaciones de Navas Sánchez-Élez y Ribera Llopis (2010: 227):

Cabe apreciar que la iglesia, y tras la iglesia la idea de templo, adquiere relevancia como símbolo fundacional de la ciudad, como eje espacial de la misma y como signo de poder. Y ello es así porque el templo es un hito que marca el origen de la comunidad, porque es un edificio de referencia en el centro de la ciudad cuando ésta experimenta su crecimiento, y porque en todo momento recuerda el poder espiritual y terrenal de la institución eclesial.

El ritmo de la ciudad es marcado por el sonido de la campana de la iglesia: “À noite, todos os dias, na hora da benção do Santíssimo, o sino da igreja matriz tocava três badaladas. A cidade inteira parava [...] Tão bonito aquela paradeza silenciosa!” (LEFCC 65). Las tres campanadas de la iglesia hacían con que todos sus habitantes pararan por un momento sus actividades; el narrador relaciona, así, el sonido de la iglesia con el silencio producido en la ciudad. En *Ciganos*, eso se mezcla a los ruidos producidos por los gitanos, cuando estaban en la ciudad:

Por muitas vezes o sino da igreja se integrava às batidas dos martelos, e desse surpreendente dueto, a cidade, como a poesia, ficava indefinida.

A emoção se misturava: de um lado o recado dos céus e do outro a realidade dos gitanos. Essa dúvida se tornava o sossego da cidade. (CIG 11)

Los gitanos alteran el ritmo de la ciudad, formando con su realidad, reflejada en el sonido de los martillos utilizados para montar sus casas temporales, un contraste con el sonido proveniente de la iglesia, al cual la ciudad está acostumbrada, y al que recibe como un recado de los cielos. Aunque sean dispares, sin embargo, el narrador afirma que forman un *dueto*, señalando cierta armonía entre los dos, como si los sonidos se juntaran para formar algo nuevo. Pese a la aparente armonía del dueto, los moradores del pueblo temen a los gitanos, y la ciudad se cierra frente a su llegada: se cierran puertas y ventanas como precaución a los posibles robos de los nuevos habitantes: “A presença dos ciganos mudava o ritmo de ser da cidade. Portas eram cerradas, roupas não dormiam em varal, nem cavalos soltos nos pastos.” (CIG 9). El cambio del ritmo y de

actitud de los habitantes de la ciudad señala la desconfianza producida por la llegada de los gitanos: “À tarde, quando chegava, e tudo ficava preguiçoso, os vizinhos se reuniam em portas e varandas. Trocavam olhares, desfiavam conversas e suspeitas sobre a ventura dos visitantes. Suspeitavam roubos...” (CIG 24). Solamente para el niño tal cambio parece conllevar encanto: “E as ciganas de coloridas saias, andando pelas praças, pintavam de luz a cidade.” (CIG 13). Para él, la ciudad se vuelve más alegre con los nuevos moradores, que le prestan su luz y sus colores. La curiosidad que despiertan en el personaje es debido, como ya se ha mencionado, a la falta de amor paterno: tras la muerte de la madre el niño no se siente amado, y tiene la esperanza de que huyendo con los gitanos podría llamar la atención de su padre, quien, como prueba de su amor, le buscaría por todo el mundo y ofrecería recompensas a cambio del retorno del hijo. Así, el niño vive soñando con sitios lejanos, e incluso en su habitación guarda el deseo de nuevos paisajes:

“Adornando a mesa da sala da casa desse menino, havia um caramujo. Feito de um rosa quase branco e brilhante como o vazio, ele tinha a superfície lisa como pedra rolada. [...] É que ele trazia, enrolado sob sua forma, o barulho das ondas do mar. Mar que existia depois das montanhas, atrás da linha do horizonte, mas que o caramujo mantinha como um recado ou uma saudade, fielmente. (CIG 10)

Para un niño de Minas Gerais, lugar rodeado de montañas, el mar es demasiado distante y desconocido, y de él guardaba tan solo el sonido dentro de una concha rosa en su habitación. La referencia a la concha y al mar, tanto como elemento acuático, tradicionalmente femenino, como específicamente impalpable, distante, vacío, lleno de nostalgia, puede ser asociada a la madre muerta, de que quien solo guarda el recuerdo y la falta que le produce su ausencia. El vacío producido por la madre se hace patente en la búsqueda del niño de algo desconocido que estaría después del horizonte, de nuevas ciudades, del deseo de ser robado por los gitanos y rescatado por el padre.

Las ciudades de Queirós, en las obras aquí estudiadas, tienen en común esa distancia del mar, la presencia de las montañas y la atmósfera de pueblo, en que todos los habitantes se conocen; cuando la madre está enferma, por ejemplo, recibe muchas visitas de los vecinos. Y la iglesia parece ser siempre el eje espacial de tales pueblos. En *Vermelho amargo*, en particular, la ciudad se *despierta* con el sonido de la campana de la

iglesia, en una referencia a todos sus moradores, pero igualmente a la propia estructura del pueblo, cuyas calles y plazas empezaban a tener vida y movimiento, lentamente, a partir de la señal dada por la iglesia.

A cidade acordava lerda, como se fosse possível escolher os sonhos. O sino da igreja serrava as ruas, becos, praças. Os habitantes sentiam-se prenes de Deus e perdoados dos pecados ainda por cometerem. O cheiro do café conciliava as almas e a vida, provisoriamente. Ao tomarem as palavras, os lamentos rabiscavam o povoado como se impedidos de escolher outro destino. (VA 54)

El sonido de la campana produce en los habitantes un despertar tranquilo, junto al olor del café, en un ritual matinal que les hace sentir como si estuvieran llenos de Dios y perdonados en antelación por los pecados que fueran a cometer, señalando la religiosidad colectiva del pueblo. Esa descripción transmite la idea de armonía y unidad entre los moradores, lo que sería menos probable en una metrópoli, y que produce la sensación de familiaridad entre los vecinos, de un ambiente típico de ciudades pequeñas, con la iglesia, la religión católica, como elemento fundacional de la comunidad: “Os vizinhos, os agregados, os parentes se juntavam para rezar o terço e as ladainhas. Depois, tomava-se café com pão bento de Santo Antônio.” (IND 59).

La iglesia entra, igualmente, en la rutina familiar; en distintas obras el narrador señala que todos los domingos iban juntos a misa: “Nos domingos e dias-santos a família assistia à missa. Missa longa, cheia de glórias, credos, benditos. Minha avó cobria a cabeça branca com um véu de filó preto. Também deviam ser transparentes suas tristezas maduras.” (OVMA 39); “Na manhã de domingo, toda a família partiu em caminhada para a missa e procissão. Na capela pequena, as mulheres ocupavam os bancos com véus pretos e brancos, ajoelhadas sobre os dois joelhos. Os homens ficavam dos lados, perto dos quadros da via-sacra, ajoelhados em um só joelho. Antônio, perto do pai, imitava seus movimentos.” (IND 53). También en Arrabal está presente el ritual del domingo: “Los domingos, como no tenías oficina, me ibas a despertar y luego, juntos, íbamos a misa.” (BB 65)/ “Los domingos, como no tenía oficina, me venía a despertar y luego, juntos, íbamos a misa.” (CTA 107). Ambos autores, igualmente, mencionan a sus personajes, de niños, con funciones en la iglesia, como monaguillos: “Comecei a me preparar para ser coroinha. Sabia balançar o turíbulo, manter as brasas acesas e colocar

o incenso para a benção do Santíssimo. Missa eu não ajudava, por não ter decorado o latim.” (LEFCC 49);

Él no supo que aprendí a ajudar a Misa y, más tarde, a montar en bicicleta.

Recuerdo que el sol iluminaba las manos del hombre, mis piernas y la arena de la playa de Melilla.

No sé si a él le hubiera gustado verme ayudar a Misa como a ti o le hubiera disgustado verme montar en bicicleta como a abuela. (BB 122)

Él no supo que aprendí a ayudar a Misa y, más tarde, a montar en bicicleta.

Recuerdo que el sol iluminaba las manos del hombre, mis piernas y la arena de la playa de Melilla.

No sé si a él le hubiera gustado verme ayudar a Misa (como a ella) o le hubiera disgustado verme montar en bicicleta como a abuela. (CTA 97)

En la obra de Arrabal, los recuerdos relativos a la iglesia y a la religión se relacionan siempre con sus vivencias familiares; en los fragmentos aquí expuestos, por ejemplo, se refiere a la compañía materna cuando acudía a la misa los domingos, y al hecho de que su padre no pudo nunca saber que él ayudaba a misa, y el narrador, en cambio, no sabe si le habría gustado al padre tal información. Esto señala el mutuo desconocimiento entre los dos personajes, el enorme silencio que fue forzado entre ellos, sin que pudieran conocer los detalles de la personalidad el uno del otro, sus hábitos, sus gustos, su manera de ser y pensar. A la madre, sin embargo, el narrador está seguro que le gustaba verle ayudar a misa, lo que indica no solo que era una figura presente en tales momentos, sino también la propensión religiosa del personaje, que, como ya se ha señalado, se identifica con el régimen franquista y su religión establecida en la obra del autor.

En la obra de Queirós, la relación establecida con la religión católica también se enreda con los recuerdos familiares, pero, por otro lado, tiene un carácter más informal que en la de Arrabal, lo que es un indicio de la diferencia cultural de los autores. Brasil es un país muy marcado por el sincretismo, y por una familiaridad con la religión que probablemente causaría extrañeza en los españoles, más sobrios en su relación con lo sagrado. Es muy común, a modo de ejemplo, que las mujeres solteras que desean encontrar una pareja castiguen estatuas de santos como San Antonio volcándoles boca

abajo o metiéndoles en el agua hasta que consigan un novio. En *Indez*, las mujeres le amenazan con cocerle con las alubias, ahogarle en el agua o pasarlo por el colador junto al café: “Naquela noite as moças sonhavam casamentos e prometiam cozinhar o santo no feijão, afogá-lo em água de bica ou passá-lo no coador junto com o pó de café. Outras ameaçavam tomar seu menino e só devolvê-lo depois de realizado o casamento.” (IND 60). Es igualmente habitual que personas católicas crean, sin darse cuenta de la incoherencia, en espíritus y reencarnación – propios de la doctrina conocida como espiritismo, muy popular en el país –, que serían incompatibles con una fe católica estricta; o que crean en el poder de la *macumba*, especie de magia negra practicada por adeptos de religiones afrobrasileñas, como el candomblé. También son corrientes en todo el país ciertas tradiciones que tienen su origen igualmente en las religiones afrobrasileñas, como la de saltar siete olas en el mar a medianoche de Nochevieja, mientras se hacen siete peticiones – la tradición se relaciona con un *orixá*⁷⁰ llamada Iemanjá, a quien se dirigen los ruegos y se destinan ofrendas. Así, los miedos de los niños en Brasil, y en la obra de Queirós, mezclan figuras católicas como el diablo a personajes folclóricos y espíritus: “Se era a Semana Santa, tempo de orações, jejuns e penitências, era tempo também de medo: demônios, mula-sem-cabeça, alma de outro mundo, assombrações.” (IND 53). La familiaridad se expresa incluso en la figura del cura, quien termina la misa de domingo más temprano para acudir al partido de fútbol, al cual, de todos modos, se destinan enseguida gran parte de los fieles del pueblo: “O Padre celebrava a missa baixinho, emboladinho e depressa. Os fiéis, quase todos amigos do futebol, só entendiam, e de vez em quando, um ‘ora pro nobis’. O resto só Deus decifrava. Não tinha sermão nem coleta. É que o Padre também não perdia um jogo e ainda era padrinho do time por fornecer as camisas” (LEFCC 49). Los fieles ni siquiera comprenden todo lo que dice tan deprisa y bajito el cura, pero tampoco importa: el ritual y la asistencia son suficientes.

A la religión también se mezclan muchas creencias populares, especialmente relacionadas con curar enfermedades, como en el siguiente fragmento en que recomiendan al niño beber agua de lluvia cogida de la campana de la iglesia para que aprendiera a hablar, ya que les parecía que estaba tardando más de lo normal en empezar a hablar: “A madrinha, mulher atenta, mãe também de muitos filhos, disse um

⁷⁰ Divinidades de religiones como el candomblé y la umbanda.

dia que Antônio estava com a fala atrasada. [...] Era preciso, segundo a madrinha, colher água do sino da igreja, em dia de chuva, e dar ao menino para beber.” (IND 22). También es corriente, por otra parte, bendecir a la gente o a los sitios cuando hay algún problema o enfermedad:

Fui criado por via das dúvidas. Quando adoecia, minha mãe chamava o farmacêutico, por via das dúvidas. Mas, por via das dúvidas, acendia uma vela. Por via das dúvidas esaldava um chá. Por via das dúvidas mandava benzer. E eu, por via das dúvidas, voltava a ter saúde. A dúvida sempre me salvou. As pessoas que cismam ter encontrado a verdade me assustam. (OVMA 9)

A partir de la expresión popular “por via das dúvidas”, que significa “por si acaso”, pero que si traducida literalmente sería “por el camino de las dudas”, el autor logra mezclar memorias de la niñez, como el cariño de la madre al cuidarle cuando estaba enfermo, haciéndole té, llamando al farmacéutico, a la relación familiar y cercana que su familia tiene con la religión católica: la madre llamaba al farmacéutico, pero también encendía una vela por la enfermedad del hijo, y llamaba al cura para bendecirle. Finalmente, cuando dice “E eu, por via das dúvidas, voltava a ter saúde” remitiendo al principio del párrafo, “Fui criado por via das dúvidas”, transforma el sentido de la expresión, y “por via das dúvidas” pasa a significar: por todas las preocupaciones que su madre tenía por él, por el temor que el cariño materno implica y sus subsecuentes cuidados, por las creencias de la madre. Al mismo tiempo, el narrador saca una conclusión: “la duda siempre me ha salvado”, que abre un nuevo camino de interpretación, aún más cuando se asocia a la última frase, “Las personas que insisten en haber encontrado la verdad me asustan”. El autor afirma en diversos momentos, tanto en sus obras como en entrevistas, que la duda es esencial para la vida y para el espacio literario. Queirós, así, juega con las palabras, con aparente ligereza, juega con su sentido literal como un niño que todavía no entiende el sentido figurado, pero revela lo que está escondido en las palabras que los adultos ya se acostumbraron a repetir sin reflexionar sobre ellas, y cuántas posibilidades existen en este juego aparentemente sencillo, ofreciendo una nueva mirada sobre lo ordinario, lo ya muchas veces visto.

Ya en Arrabal, la relación con el catolicismo es, entre otras cosas, mucho más formal:

Yo ayudaba a misa y cuando llegaba la comunión, era yo quien ponía la bandeja dorada debajo de tu barbilla y tú, entonces, sacabas la lengua – era roja y húmeda – y cerrabas los ojos. No podía decirle al sacerdote que tú eras mi madre porque, como estaba en misa, no podía hablar.

Cuando tocaba la campanilla, sabía que tú me estarías mirando, y cuando trasladaba el misal, sabía que tú me estabas mirando; pero yo no te podía mirar porque ya me habías reprendido algunas veces por volver la cabeza mientras ayudaba a misa.

Al final te iba a buscar, saliendo por la puerta que estaba al lado del altar mayor y llegaba por el pasillo central hasta tu sitio; así, todo el mundo se daba cuenta de que tú eras mi madre.

Luego salíamos a la calle y yo te preguntaba que qué tal había tocado las campanillas, y que qué tal había trasladado el misal, y que qué tal había dado la comunión, y tú me decías:

“Bien.”

Y, a veces:

“Muy bien.” (BB 65)

Yo ayudaba a misa y, cuando llegaba la comunión, era yo quien ponía la bandeja dorada debajo de su barbilla y, entonces, (ella) sacaba la lengua – era roja y húmeda – y cerraba los ojos. No podía decirle al sacerdote que era mi madre porque, como estaba en misa, no podía hablar.

Cuando tocaba la campanilla, sabía que me estaba mirando, y cuando trasladaba el misal, sabía que me estaba mirando; pero yo no la podía mirar porque ya me habían reprendido algunas veces por volver la cabeza mientras ayudaba a misa.

Al final la iba a buscar, saliendo por la puerta que estaba al lado del altar mayor y llegaba por el pasillo central hasta su sitio; así, todo el mundo se daba cuenta de que era mi madre.

Luego salíamos a la calle y yo le preguntaba que qué tal había tocado las campanillas, y que qué tal había trasladado el misal, y que qué tal había dado la comunión, y me decía: “Bien”. Y, a veces: “Muy bien.” (CTA 107-108)

A diferencia de la familiaridad que hasta el cura enseña tener con los rituales católicos en la obra de Queirós, el niño/narrador de Arrabal no puede volver la cabeza para mirar a su madre mientras ayuda a misa, destacando la rigidez del proceso, la distancia de lo sagrado. Por otro lado, y como ese recuerdo es cronológicamente anterior al descubrimiento de la alacena, la relación con la madre es marcadamente

edípica: quiere enseñar a todos a su alrededor, con orgullo, que está acompañado de su madre y, como el autor suele relacionar la religión católica con sexualidad, cuando el niño ofrece la hostia a su madre la descripción de cómo ella la recibe es sensual: la madre mantiene los ojos cerrados, mientras saca su lengua, que, el narrador señala, es roja y húmeda. En cuanto termina sus obligaciones en la misa, el niño busca ávidamente a su madre, para que todos en la iglesia le vieran a su lado, y busca su aprobación preguntando si le ha parecido bien cómo ha desarrollado sus tareas.

La sensualidad relacionada a la religión es recurrente en la obra del autor, frecuentemente deformada, causando extrañeza en el lector. En los siguientes fragmentos, el narrador confiesa el hábito que tenía de desnudarse delante de una de las ventanas de su casa, ubicada frente a un convento de monjas de clausura:

Las campanas del convento de monjas de clausura repiquetearon. Las ventanas estaban cerradas y las persianas echadas y, a pesar de todo, se oían repiquetear las campanas del convento de monjas de clausura. Los balcones del comedor de invierno daban en frente de las ventanas enrejadas del convento. En ocasiones, cuando tú estabas en la oficina y, mientras, yo me quedaba en casa preparando para la Academia Militar, me desnudaba frente a las ventanas del convento de monjas de clausura y orinaba. (BB 102)

Las campanas del convento de monjas de clausura repiquetearon. Las ventanas estaban cerradas y las persianas echadas y, a pesar de todo, se oían repiquetear las campanas del convento de monjas de clausura. Los balcones del comedor de invierno daban enfrente de las ventanas enrejadas del convento. En ocasiones, cuando (ella) estaba en la oficina y, mientras, yo me quedaba en casa preparando para la Academia Militar, me desnudaba frente a las ventanas del convento de monjas de clausura y me masturbaba. (CTA 110)

Los dos fragmentos son prácticamente idénticos; además del cambio de la madre como interlocutora en *Baal Babilonia* para una referencia a *ella* como tercera persona en *Ceremonia por un teniente abandonado*, la diferencia consiste en la acción del narrador frente al convento: en una versión orina, y en la otra, se masturba. Las dos acciones, sin embargo, parecen intercambiables en su obra; como secreciones corporales, la orina y el semen son parejos para el autor. A eso se suma la perversión de sus primeras experiencias sexuales y religiosas con tía Clara, con lo que se puede deducir que el narrador confunde religión con erotismo y violencia, excitándose con el contacto con elementos y símbolos de lo sagrado. Por otro lado, el erotismo o el sentido

de blasfemia que podría tener la escena descrita es antes una rebeldía del narrador hacia su madre, una protesta en contra de la represión que le es impuesta a través del catolicismo. Con el sonido de las campanas del convento como telón de fondo, el narrador abre todas las puertas y ventanas que repetidamente habían sido referidas como cerradas por su madre, protegiendo la casa y sus secretos familiares de las miradas y juicios de los vecinos. El narrador, sin embargo, hace justo lo contrario y se expone en un momento íntimo frente a la ventana abierta, con vistas al convento de clausura, como símbolo de represión y encarcelamiento. La idea de rebelión contra la madre se ratifica por el hecho de que su discurso en contra del padre esté envuelto por el sonido de las campanas del convento:

Las campanas del convento de monjas de clausura sonaron.

“¿Qué hubieras pensado si yo me hubiera suicidado al quedar sola con vosotros? Hubieras pensado, y con toda la razón del mundo, que yo era una madre indigna, que era capaz de abandonar a sus hijos en el momento que más la necesitaban.”

Las campanas del convento de monjas de clausura sonaron.

“Cuántas veces pensé yo también en suicidarme. ¿Y por qué no lo hice? Porque sabía que mi obligación era quedarme con vosotros para cuidaros y protegeros.”

Las campanas del convento de monjas de clausura sonaron.

“Hubiera sido una cobardía infinita. Hubiera sido la mejor solución para mí, si hubiera sido egoísta y si tan sólo hubiera pensado en mí.”

Las campanas del convento de monjas de clausura sonaron.

A veces cuando me quedaba solo en casa, me desnudaba en frente de las ventanas enrejadas del convento de monjas de clausura.

“Pero tu padre, no contento con todo lo que había hecho, incluso quiso suicidarse. Hasta el último momento le faltó valor para hacer frente a la vida. ¡Qué hubiera sido de él y de vosotros sin mí!”

Las campanas del convento de monjas de clausura sonaron. (BB 101)

Como en la versión de *Ceremonia por un teniente abandonado* el personaje Fernando David es hijo único. Al desaparecer la figura de la hermana (el hermano no aparece en ninguna de las obras), el texto se ajusta a ese contexto, obviando la mención a “vosotros” para referirse solamente a él:

Las campanas del convento de monjas de clausura sonaron.

“¿Qué hubieras pensado si yo me hubiera suicidado al quedar sola contigo? Hubieras pensado, y con toda la razón del mundo, que yo era una madre indigna, que era capaz de abandonar a su hijo en el momento que más la necesitaba.”

Las campanas del convento de monjas de clausura sonaron.

“Cuántas veces pensé yo también en suicidarme. ¿Y por qué no lo hice? Porque sabía que mi obligación era quedarme contigo para cuidarte y protegerte.”

Las campanas del convento de monjas de clausura sonaron.

“Hubiera sido una cobardía infinita. Hubiera sido la mejor solución para mí, si hubiera sido egoísta y si tan sólo hubiera pensado en mí.”

Las campanas del convento de monjas de clausura sonaron.

A veces cuando me quedaba solo en casa, me desnudaba en frente de las ventanas enrejadas del convento de monjas de clausura.

“Pero tu padre, no contento con todo lo que había hecho, incluso quiso suicidarse. Hasta el último momento le faltó valor para hacer frente a la vida. ¡Qué hubiera sido de él y de ti sin mí!”

Las campanas del convento de monjas de clausura sonaron. (CTA 110)

Al hijo, que por otras obras se sabe cuánto le conmueve enterarse del intento de suicidio de su padre, de quien afirma sentir la sangre mojada sobre la propia espalda, seguramente le parece una traición e injusticia el discurso de la madre, quien acusa al padre de cobarde, débil e indigno de ser su padre. Todo el discurso materno tiene el objetivo de recalcar su propio heroísmo y sacrificio en cuidar a los hijos, en volverse la proveedora de la familia mientras su marido estaba encarcelado. Ella se refiere a sus propias acciones como martirios, le confiesa que habría ella misma pensado en el suicidio, pero que no lo habría llevado a cabo por saber que eso sería una cobardía, una injusticia con sus hijos, y la haría una madre indigna. Todas esas conclusiones son, en realidad, acusaciones dirigidas al padre, quien efectivamente intenta suicidarse en la cárcel, la cual ella describe casi como un lugar de vacaciones:

Las campanas del convento de monjas de clausura sonaron.

“El estaba en prisión; cuánto hubiera yo dado por estar allí, sin preocupaciones, sin tener que luchar por sacar a mis hijos adelante. Mi situación era mucho más dura que la de él, pero mientras que yo, como una madre amante de sus hijos seguía adelante, él intentó suicidarse.”

Las campanas del convento de monjas de clausura sonaron. (BB 102)

Las campanas del convento de monjas de clausura sonaron.

“Él estaba en prisión; cuánto hubiera yo dado por estar allí, sin preocupaciones, sin tener que luchar por sacar a mi hijo adelante. Mi situación era mucho más dura que la de él, pero mientras que yo, como una madre amante de sus hijos seguía adelante, él intentó suicidarse.”

Las campanas del convento de monjas de clausura sonaron. (CTA 111)

Se nota, por lo tanto, que la madre menosprecia la situación en la que vive el padre, refiriéndose a la cárcel como un sitio sin preocupaciones y afirmando abiertamente que su situación era más difícil que la del padre. Para el hijo, que en sus ensueños imagina los horrores que habría vivido su padre, torturado, sin comida, sin comunicación con el mundo, sin comunicación con su familia, especialmente con él mismo, su hijo, el intento de suicidio del padre le conmueve inmensamente, resaltando sus sufrimientos. En contraste, las palabras de la madre le suenan como mentiras, exageraciones de una delatora que quiere hacerse pasar por víctima. El sonido de fondo de las campanas del convento, por lo tanto, no es casual, sino que se mezcla al sentido de abandono del padre, a su encarcelamiento, a las mentiras maternas, a toda la represión que le era impuesta al país, en general, y al narrador, en particular.

La represión se manifiesta, además, en la culpa que siente el personaje tras las experiencias con tía Clara, y en sus consecuentes confesiones al cura. Después del episodio en que ella le ata a la cama, el narrador se va directamente a la iglesia para confesarse, abrumado por el sentimiento de haber pecado:

(Un demonio quemaba las almas sacrílegas en una celda del infierno.)

Primero ocurrió lo de tía Clara, luego fui a la iglesia, luego me puse en la cola para confesarme, luego salí de la iglesia, luego volví a entrar, luego me puse en la cola para confesarme, luego llegó mi turno, luego le dije que fue en sueños, luego me dio la absolución, luego salí de la iglesia, luego volví a casa,

luego salí de casa, luego volví a la iglesia, luego me puse en la cola para confesarme, luego llegó mi turno, luego le dije que no había sido en sueños, luego me dio la absolución, luego salí de la iglesia, luego volví a casa,

luego salí de casa, luego volví a la iglesia, luego me puse en la cola para confesarme, luego llegó mi turno, luego le dije que no había sido en sueños, luego le dije que había hecho un sacrilegio, luego le dije que tenía que ponerme más penitencia, luego salí de la iglesia, luego volví a casa,

luego salí de casa, luego me dirigí hacia la iglesia, luego me detuve, luego volví a casa, luego llegué a casa, luego me metí en la cama y por fin recé *padrenuestros* hasta que me dormí.

(Un demonio quemaba las almas sacrílegas en una celda del infierno.) (BB 123)

La perturbación del narrador se refleja en el texto casi sin puntos, conectado solo por comas y la repetición del adverbio *luego*; el texto sigue, así, el ritmo del flujo de conciencia del narrador; aunque no se revelen textualmente sus pensamientos, ellos están expresados en sus acciones repetidas de irse a la iglesia, ponerse en la cola para confesarse, ser absuelto, y, enseguida, volver a la iglesia y empezar todo nuevamente. Es un ritmo angustioso y convulso, sin pausas, que transmite la sensación de que el narrador está corriendo y casi sin respirar. También tiene un carácter infantil la escritura sin puntuación y repleta de repeticiones, recalcando la ingenuidad del personaje, lo que tiene el efecto de agudizar, por contraste, el horror de lo que vive con su tía Clara. Explícita, también, de ese modo, la culpa que sentía: primero no se confiesa del todo, diciendo al cura que lo que le contaba había sido solamente un sueño, pero luego vuelve al confesionario para desahogarse contando la verdad. La absolución, no obstante, no le libra del sentimiento de culpa, y vuelve a la iglesia una vez más solicitando al cura que le impusiera más penitencias. El pedido evidencia, por otra parte, que está acostumbrado al castigo como forma de alivio espiritual. Finalmente, señala que había empezado a dirigirse a la iglesia una vez más, pero se detiene y vuelve a casa, probablemente reflexionando que ya no tenía sentido pedirle aún más penitencias al cura, por lo que se va acostar rezando *padrenuestros*, que parecen haber sido impuestos por él mismo, y pensando en el demonio que quema a los pecadores en el infierno, como si fuera el destino que esperaba a su propia alma.

Cuando se refiere a su primera comunión, por otro lado, abundan las memorias relativas al padre y a la madre: el narrador tiene acceso a fotos en las que no aparece el padre, y la madre niega la existencia de fotos en las que él esté presente, (lo que será comprobado como una mentira cuando el narrador encuentre sus secretos escondidos en la alacena):

En las fotografías de Melilla estamos tú y yo, pero él no está en ninguna de ellas. Y cuando te pedí que me lo enseñaras en una foto, me dijiste que no tenías.

En la foto de la primera comunión, estoy vestido de blanco al lado de la estatua de la Virgen. Aquél día, tú me llevaste a la iglesia y cuando me dieron de comulgar, la hostia se me pegó al paladar como a Elisa; con la lengua la enrollé y me la tragué. (BB 82)

En las fotografías de Melilla estamos (ella) y yo, pero él no está en ninguna de ellas. Y cuando le pedí que me mostrara a papá en una foto, me dijo que no tenía ninguna.

En la foto de la primera comunión, estoy vestido de blanco al lado de la estatua de la Virgen. Aquél día, (ella) me llevó a la iglesia y cuando me dieron de comulgar, la hostia se me pegó al paladar. Con la lengua la enrollé y me la tragué. (CTA 99)

Nuevamente las referencias a la iglesia destacan la ausencia paterna, la influencia materna sobre sus hábitos religiosos, y el discurso falso de la madre. Cuando menciona su comunión, sin embargo, describe la *sensación* que le produce el contacto físico con la hostia, pegada a su paladar. Alude al contacto con su lengua, tal como había hecho respecto a la comunión de la madre, cuando él mismo le entregaba la hostia, en ese momento siente el contacto de la hostia con su propia lengua y la traga.

Queirós igualmente menciona sus primeros contactos físicos con el símbolo sagrado, pero la comunión, en su caso, le produce miedo: “‘Se a hóstia tocar no dente, o gosto de sangue vem na hora’, diziam. E o medo de morder Deus aumentava. Sempre havia um medo. Cada dia que passava, mais o pavor se agravava e mais ele engolia tudo sem mastigar, inteiro, garganta abaixo.” (IND 78). Como le habían dicho que el contacto entre la hostia y los dientes produciría inmediatamente el sabor de la sangre de Dios en su boca, le aterroriza la posibilidad de morder el cuerpo divino, y pasa a comerlo todo sin masticar, como entrenándose para su primera comunión.

De ese modo, la relación con la iglesia, para Queirós, se va configurando entre la familiaridad, el temor y la esperanza. La religión, como ya he señalado, le decepciona repetidas veces al niño, que busca en la fe un milagro para salvar a la madre de la muerte. Además, hay un momento en que la fe, así como en Arrabal, le afecta particularmente la sensibilidad ya que tiene efectos dramáticos para el niño. En ambos autores la religiosidad muchas veces se asocia a la falta de conocimiento de sus practicantes; en Arrabal porque la información y el conocimiento le era negado a la población por un gobierno dictatorial, y en Queirós refleja la falta de acceso a información y conocimiento de los moradores de los pueblos donde vive, sus supersticiones y creencias populares, que se mezclan a su sentido personal de la fe

católica. Así, cuando se anuncia en la ciudad que va a haber un eclipse, la superstición les hace creer a todos que sería el fin del mundo, y el pavor les empuja a buscar apoyo en la iglesia:

Anunciaram, pelo rádio, um eclipse. As pessoas, no dia, correram para a igreja do Pilar, da Penha, da Cruz do Monte acreditando ser o fim do mundo. Confessaram, comungaram, rezaram ladainha, prometiam penitências. Joaquim deitou o terno preto sobre a cama do casal. Senti meu avô pesaroso, olhando o dia com saudade adiantada, tecendo comentários breves, como se o prazo estivesse terminando. Quem sabe estava pedindo perdão aos gatos? (PPP 28-29)

En ese momento narrativo, el narrador vivía con sus abuelos paternos, quien igualmente creían que el eclipse era una señal del fin del mundo, por lo que toman algunas precauciones, así como los habitantes del pueblo, como comulgar, rezar, prometer penitencias, es decir, apoyarse en la fe católica en el momento de angustia, con la esperanza de salvar el alma a través de la confesión y las prácticas religiosas ya referidas. El narrador se cuestiona si, en este momento, su abuelo se arrepentiría de su crueldad con los gatos. Además de acudir a la iglesia, el abuelo saca su traje negro del armario, que ya estaba destinado a su último descanso:

Dentro do guarda-roupa, aquele do espelho ovalado na porta do meio, onde eu me via de corpo inteiro, morava um terno preto. A família toda sabia desse hóspede intruso. Ninguém se aventurava a perguntar nada sobre ele. Vez por outra, minha avó estendia o terno no varal, para tomar sol. Ficava horas escovando o tropical inglês, reparando se as traças não andavam roendo. Meu avô, na janela do fundo, como retrato preso em moldura antiga, rabiscava os olhos na roupa balançando no arame bambo e lastimava: “Eu ainda visto esse terno e não volto nunca mais”. (PPP 26)

La muerte del abuelo se anunciaba en la imagen del traje negro guardado en el armario, toda la familia lo sabía. La abuela lo mantenía aireado y limpio, cuidando del marido incluso de esa manera que podría considerarse morbosa, pero que, por otro lado, señala sus cuidados diarios y dedicación a los detalles que concernían al marido. Por esta razón cuando, tras el anuncio del eclipse, el narrador ve a su abuelo Joaquim poner el traje negro sobre la cama, entiende la funesta previsión. Como se puede

deducir, el mundo no termina con el eclipse, y nadie se muere por ello, a excepción de un ser especialmente amado por el narrador, su gallo Jeremias:

Jeremias ciscava solto por todo canto. Vivia privilégios que outros galos não tinham, no galinheiro e fora dele. Passeava pela horta, enfarado de alface ou tomate, bicando sementes e insetos, calmamente. Também pudera, cego de um olho! Seu mundo se dividia em luz e trevas. De um lado o dia, e de outra a noite. Ele morava num meio-termo e isto me causava pena. Com um olho via a luz, com o outro via a noite, eternamente. Noite sem constelações, três-marias, caminho de São Tiago. Um olho era um presente, o outro um castigo. (PPP 27-28)

Jeremias, como el abuelo materno, es ciego de un ojo, y, como el niño narrador, vive entre la luz y la oscuridad, entre la felicidad y la tristeza. El narrador se enternece de su ceguera, considerando que el animal vivía en un eterno medio-término el día y la noche.

Eu passava horas com o Jeremias no colo, entre minhas pernas, tentando imitá-lo para entrar em seu terreiro. [...] Eu mantinha um amor imenso por Jeremias. Desse amor que a gente aperta o amado para contentar o coração, sem se descuidar para não matar de amor. E Jeremias entendia isso e nunca fugia de mim. Onde eu estava ele me acompanhava. Eu não dizia nada, nem Jeremias perguntava. (PPP 28)

El niño pasaba varias horas al día con Jeremias en sus brazos, jugando con él en la tierra, y afirma tener por él un “amor inmenso”, del tipo que induce a abrazar al ser amado con fuerza, pero a la vez con cuidado, para no hacerle daño, no “matarle de amor”. El gallo parecía entender y corresponder el amor del niño, pues no huía de él cuando este le cogía, le acompañaba siempre, y ambos se comprendían sin tener que intercambiar palabras, en cariñoso silencio. En la mañana del eclipse, sin embargo, como podría ser la última comida de la familia, según la creencia popular, matan a Jeremias para el almuerzo:

Nessa manhã, antes da noite invadir o dia, minha avó matou o Jeremias para o almoço. Matou daquele jeito, pisando nas asas e nos pés, despenando um pedaço do pescoço, batendo com o lado da faca antes de cortar e aparando o sangue em tigela de louça. Meu corpo inteiro doeu junto.

Não sei se coincidência ou maldade da minha avó, mas degolar Jeremias num dia de eclipse, era demais, quando a morte ameaçava tudo. Eu, que guardava tanto carinho pelo galo, engoli minha tristeza. Fingi dor de barriga, perdi a fome. Meu coração não dava conta, sem chorar, de mastigar um amor com angu e quiabo. (PPP 29-30)

La muerte de Jeremias es violenta a los ojos del narrador, aunque probablemente acontece de la misma forma que ya habría presenciado con otras aves: la abuela le pisa las alas y los pies, le golpea con un cuchillo, con el cual luego corta su cuello, cogiendo toda la sangre vertida en un bol – la descripción de esa violencia se acerca mucho a las descripciones de Arrabal cuando revela el sadismo relacionado con prácticas religiosas y hacia los animales. El gallo no era un ave cualquiera, sin embargo, y el niño siente el dolor de Jeremias en su propio cuerpo, tal era el amor que le tenía. El hecho de que luego le ofrezcan el gallo como comida al narrador le parece especialmente cruel al niño, quien se pregunta si los abuelos le hacían esta maldad a propósito o si era solo una casualidad que tamaña tristeza coincidiera con el día en que el eclipse pesara en la ciudad con su amenaza. El narrador, para no tener que comer a Jeremias, finge un dolor de barriga, afirmando que no podía comerse a su amor sin llorar. Entonces pasa a dudar de la bondad que antes creía que era una prerrogativa de los abuelos, y promete a sí mismo no volver más a amar:

Pensei ser a bondade de meus avós, uma coisa inventada por mim, por necessidade de gostar. E o eclipse só matou o Jeremias. Eu me prometi, naquele dia, não gostar nunca mais. Pura mentira. Logo depois já andava cuidando de um cachorro, meio sem dono, que andava com o rabo entre as pernas, sem alegrias, com orelhas pesadas de medo de incomodar. (PPP 30)

La cercanía del apocalipsis, anunciada por la ignorancia del pueblo simbolizada por el eclipse, por lo tanto, afecta particularmente al niño de Queirós, que tiene como consecuencia una experiencia sangrienta y dolorida, que le cambia incluso la percepción de los abuelos paternos. El abuelo, en especial, coge a Jeremias por su lado ciego, y el niño, seguro de que el gallo se habría quedado sorprendido con su destino y con esta forma de acercarse del abuelo, considera tal actitud una cobardía: “Isso era uma covardia. E o mundo só acabou mesmo para Jeremias, o resto continuou no mesmo lugar, sem castigo. Em silêncio, meu avô devolveu o terno ao guarda-roupa.” (PPP 31).

Tras lo sucedido, todo permanece aparentemente igual, el mundo no se acaba y nadie es castigado por sus pecados, el abuelo devuelve su traje al armario, y todo sigue como antes. La permanencia y el silencio de la ciudad son recibidos con pesar por el niño, que sufre solitariamente la pérdida tan violenta de su amigo, a la que todos permanecen indiferentes, acentuando su soledad.

La religiosidad, de igual manera, se expresa en la plaza de la ciudad: “Sin abandonar los aspectos conmemorativo y público, la plaza puede transformarse en un lugar propicio para la práctica pública de la religión. Tomemos como ejemplo las misas multitudinarias que ofrece el Papa en las plazas de los diferentes lugares que visita. (Muñoz Carrobles, 2010: 91). Como ya se ha demostrado, la religión, en la obra de Arrabal, está profundamente conectada con la violencia y la sangre, y esto no es distinto a lo que se refiere a sus memorias relativas a las procesiones católicas:

Hasta las fiestas estaban impregnadas de sangre y de muerte:

en las procesiones, a las vírgenes, para dar la ilusión que hacían un milagro constante, se les ponían a sus pies palomas que no se volaban porque “tal era el poder espiritual de la Virgen”.

En realidad a los pobres pájaros les atravesaban los ojos con alfileres y les cortaban los nervios de las alas, y, así, temblorosas y ciegas permanecían aterradas con sus patitas crispadas a los pies de la imagen. (CGF 36-37)

Hasta las fiestas podían estar impregnadas de sangre y de muerte:

en las procesiones, a las Vírgenes, para dar la ilusión que hacían un milagro constante, se les podía poner a sus pies palomas que no se volaban porque “tal era el poder espiritual de la Virgen”.

En realidad, a los pobres pájaros les atravesaban los ojos con alfileres y les cortaban los nervios de las alas, y, así, temblorosas y ciegas permanecían aterradas con sus patitas crispadas a los pies de la imagen. (CTA 218)

De esa forma, la plaza, que podría ser un sitio de convivio entre los habitantes de la ciudad, se convierte, para el autor, en el escenario de más horrores católicos: para mantener una ilusión de milagro se torturaba a animales, de los cuales el narrador se compeadece en su discurso: “los pobres pájaros”. La ilusión creada por tal crueldad es profesada por el narrador como una acusación de mentira, manipulación y violencia promovidas por el franquismo.

Las procesiones aparecen connotadas por el autor como fiestas sangrientas, tanto por los hábitos de extraños como de su propia familia: “La vida cotidiana estaba ilustrada por el mismo clima: en las iglesias, las mujeres devotas se arrastraban de rodillas hacia el altar y terminaban con las piernas ensangrentadas, en las procesiones, frágiles mujerucas arrastraban cadenas que terminaban en voluminosas bolas de acero que les arrancaban la piel de los tobillos;” (CGF 35); “Pasaron tres penitentes con tres cruces como la de tía Clara. Llevaban en los pies cadenas largas como las suyas. Uno de ellos arrastraba mucho los pies.” (BB 115). La violencia no era solo la impuesta por el régimen dictatorial, sino también autoimpuesta, con la ideología del sacrificio y de la autoflagelación, que, para el narrador, están siempre asociadas a la religión católica y a sus relaciones familiares. Según afirma Chesneau (1979: 125): “El carácter maléfico de estas procesiones, entendidas también bajo la tensión [...] entre la fiesta (aparente, provisional) y la condenación (real, durable) es en definitiva un rasgo muy acusado en Arrabal.”. En las obras de Queirós también se menciona la Semana Santa como época de sufrimientos, pero no aparecen menciones a violencias explícitas, o a autoflagelaciones, sino más bien una alusión a la conducta social esperada en tales rituales: “Não chorei mesmo sabendo ser a Semana Santa época de choro. Na procissão do encontro o padre tinha que tirar lágrima da cidade inteira, para ser considerado bom pregador e ser convidado para o próximo ano, e ganhar sua espórtula” (LEFCC 21). El dogmatismo y el deber de sufrir y llorar en Semana Santa está presente en ambos autores, pero claramente en Arrabal es una cuestión más violenta y traumatizante que para Queirós.

La plaza, en la obra de Queirós, es mencionada junto a otras partes de la ciudad, como sus calles, bancos y árboles, formando un ambiente de paz y tranquilidad: “E a paz, visita freqüente, imprimia felicidade até no cheiro das ruas, nas árvores da Praça da Estação, nos bancos do adro da Matriz. A Rua Direita cortava, de ponta a ponta, a cidade, como um grande rio, ancorando comércios, procissões, festas, passeios. (LEFCC 44-45). También es un sitio de entretenimiento, donde se monta el circo cuando pasa por la ciudad, al que el niño acude con su madre: “Quería, sempre, desaparecer com um circo, mas circo não havia. Veio um dia. Armaram na praça central da cidade, com aroma de pipoca e cor de amora. Minha mãe me levou. De mãos dadas penetramos sob a lona quente, numa tarde quente.” (VA 17). Es un recuerdo ambiguo, ya que hace referencia simultáneamente a las ganas que tenía el narrador de desaparecer con los gitanos para llamar la atención del padre y al sentimiento cálido y tranquilo que experimenta al lado

de la madre, que es quien le lleva al circo. Es una mezcla de un recuerdo de una época en que la madre todavía estaba sana y podría llevarle a pasear, lleno del calor que acompañan las memorias maternas, las manos dadas, el día caluroso, el olor de palomitas, y el color morado del circo, y de una época en que ya sentía el deseo de desaparecer para que fuera buscado por el padre, de quien sufría la falta de señales de amor.

Para Arrabal, sin embargo, la plaza está cargada de significados políticos y religiosos y marca su relación convulsa con el momento político en el cual creció. Muñoz Carrobles (2010) recuerda que:

“La metáfora de la plaza como escenario es tan antigua como el propio elemento urbano, pero no por ello ha perdido validez hoy día. Las plazas medievales y modernas albergaron por ejemplo ejecuciones, ahorcamientos, autos de fe, etc., actos que podríamos situar entre la celebración y el teatro. Fueron sede de los espectáculos taurinos que magistralmente grabó Goya y del nacimiento de los deportes, como el *calcio* italiano. Ahora bien, el hecho de que estos eventos se desarrollaran en la plaza respondía a la voluntad del poder político de dar ejemplo o recompensa al pueblo.” (91)

En ese sentido, uno de sus recuerdos más detallados relativos a la plaza se refiere a una manifestación política de la cual estaban todos obligados a participar, aunque no se enteraran del todo de su significado. Arrabal recuerda en detalle el recorrido por Madrid, mencionando sus calles y plazas y afirmando que el trayecto propuesto por los profesores que dirigían los alumnos hacia la plaza de Oriente no tenía el objetivo de ser corto, sino, al contrario, de ser suficientemente largo como para pasar por puntos importantes de la ciudad, de forma a llamar la atención sobre la manifestación:

Tenía catorce años. Un buen día, en el Colegio de San Antón, donde estudiaba quinto de Bachillerato, el profesor de Educación Política (obligatoria), es decir, la persona que intentaba hacer de todos nosotros fascistas, nos dijo que teníamos que ir a una manifestación

para “sostener a España” contra la ONU, que pedía el boicot del país;
iríamos con “todo el pueblo de Madrid” a la plaza del Oriente.

Clase por clase y, bajo pena de castigos severos, nos pusieron a todos en formación hacia la plaza.

En vez de ir directamente, los que nos dirigían y nos custodiaban nos hicieron pasar por la plaza de Colón, la Cibeles, calle de Alcalá, etc.

Más tarde comprendí por qué teníamos que dar tan extraordinaria vuelta para ir de la calle de Hortaleza (colegio de San Antón) a la plaza de Oriente:

para que todo Madrid estuviera inundado de desfiles “espontáneos”.

Nos hicieron gritar eslóganes que la mayoría de las veces no comprendíamos en absoluto. (CGF 40-41)

Tenía catorce años.

Un buen día, en el Colegio de San Antón, donde estudiaba quinto de Bachillerato, el profesor de Educación Política (obligatoria), es decir, la persona que intentaba hacer, de todos nosotros, leales al régimen.

nos dijo que teníamos que ir a una manifestación,

para “sostener a España” contra la ONU, que pedía el boicot de su gobierno;

iríamos con “todo el pueblo de Madrid” a la plaza de Oriente.

Clase por clase y, bajo pena de castigo, nos pusieron a todos en formación hacia la plaza.

En vez de ir directamente, los que nos dirigían y nos custodiaban nos hicieron pasar por la plaza de Colón, la Cibeles, calle de Alcalá, etc.

Más tarde comprendí por qué dimos tan extraordinaria vuelta para ir de la calle de Hortaleza (colegio de San Antón) a la plaza de Oriente:

para que todo Madrid estuviera inundado de desfiles “espontáneos”.

Nos hicieron gritar *slogans* que la mayoría de las veces no comprendíamos en absoluto. (CTA 221)

El autor señala la ironía de la manifestación, que tradicionalmente sería una demostración de la voluntad popular, pero que, en ese momento, perdía su característica espontaneidad y pasaba a ser una obligación impuesta por el Estado, una represión dictatorial disfrazada de expresión popular y democrática. Como era el caso del autor, hasta los estudiantes estaban obligados a participar en la marcha, señalando la infiltración de la política en los colegios. Además tenían que repetir eslóganes que ni siquiera comprendían, lo que resalta igualmente el carácter de la educación según la veía el autor en ese momento: los colegios no enseñaban a sus alumnos a pensar.

El colegio

El colegio es, para Arrabal, un espacio más de represión y de silencio, de reflejo del gobierno franquista que le afectaba en todas las esferas de su vida. Según, Medina Frisancho (2012):

Asimismo, el colegio presenta aquellas características a las que Foucault había aludido en referencia a los ambientes carcelarios: cerramiento, complejidad y jerarquía, se reproducen magistralmente para configurar el recinto educativo-militar. Éstos tienen su plasmación física en el muro como elemento indispensable de confinamiento, el urbanismo a breve escala y la imponente de los edificios de valor institucional. (Medina Frisancho, 2012)

El espacio que debería estar destinado a la educación, a la información, a la cultura y a la formación de mentes pensantes, es descrito por el autor como un lugar impregnado de dogmatismo y censura, contrario a sus funciones originales. Para el autor, el colegio era un sitio de reproducción y afirmación del régimen franquista, donde se enseñaba a los alumnos a adorar a la patria, como sinónimo de adoración al sistema político del momento, y a delatar a los que no encajaban dentro del sistema vigente:

La enseñanza tenía una doble misión:

- no informarnos,
- condenar.

Así se formó una generación de estudiantes, la mía. (CGF 44)

La enseñanza tenía una doble misión:

- no informarnos,
- condenar.

Así se formó una generación de estudiantes, la mía. (CTA 224)

El autor asimila reiteradamente la política franquista con la Santa Inquisición, y al hablar de la censura que reinaba en los colegios, menciona el Índice de libros

prohibidos, relación de obras censuradas por la iglesia católica, surgida en el siglo XVI y ampliada en siglos posteriores.

Los libros nos enseñaban errores
o silenciaban todo sistema que no cuadrara con su forma de gobierno.
La censura se ejercía en todos los campos.
Su gobierno lo temía todo.
En mi libro de Literatura, los escritores más importantes tenían derecho a breves líneas difamatorias.
Sobre Voltaire, por ejemplo, el libro decía textualmente:
“Monstruo satánico que soñó con destruir la Iglesia. Todas sus obras están en el Índice”.
Los mayores poetas franceses (Baudelaire y Rimbaud) estaban citados dentro de una lista de facinerosos. (CGF 44)

Los libros nos enseñaban errores,
o silenciaban todo sistema que no cuadrara con su forma de gobierno.
La censura se ejercía en casi todos los dominios.
Su gobierno lo temía todo.
En mi libro de Literatura, los escritores más importantes tenían derecho a breves líneas difamatorias.
Sobre Voltaire, por ejemplo, el libro decía textualmente:
“Monstruo satánico que soñó con destruir la Iglesia. Todas sus obras están en el Índice”.
Poetas, como Baudelaire y Rimbaud, estaban citados dentro de una lista de facinerosos.
(CTA 223-224)

De esa forma, el autor puebla todos los espacios de su memoria con la presencia de la represión que le era impuesta por el régimen franquista y el catolicismo, incluso en la intimidad del proceso de aprendizaje. El colegio, por lo tanto, asume en su obra la función contraria a su objetivo tradicional, enseñando errores a los estudiantes e imponiendo límites para el acceso al conocimiento. Al contrario de la mayoría de los memorialistas, por lo tanto, el colegio no es para Arrabal el lugar de contacto con las primeras letras. La mención a los autores a los que admira es, así, un señal de rebeldía y resistencia.

Por su parte, Queirós recuerda haber entrado en el colegio sabiendo ya leer, al abordar el tema recurrente entre memorialistas que es el primer contacto con la lectura

y la escritura. La primera palabra que recuerda haber leído tiene relación con su madre: “Entreí para a escola já sabendo ler, mais ou menos. A primeira palavra soletrada, inteirinha, foi morfina. A dor de minha mãe aumentava sempre e muito. Dia e noite ela gemia ou cantava. Vivia entre o medo e a esperança. Vinham da Capital algumas ampolas.” (LEFCC 28). Su primer contacto con las palabras escritas señala su precocidad, no solo en el sentido de aprender a leer antes mismo de entrar en el colegio, sino también en el sentido de sensibilidad y experiencia de vida: la primera palabra que aprende es “morfina”, a la que relaciona con el dolor que sentía su madre. Aunque la medicina tiene la función de aliviar el sufrimiento materno, su existencia aterroriza al niño, que asocia la morfina no al alivio sino a la enfermedad materna y su muerte inminente:

Um dia, muito de repente, abri o embrulho. Olhei e li, lentamente, morfina. Um pavor frio tomou conta da minha barriga inteira. Uma vontade de correr, sumir no mundo, de me confessar com o Padre Viegas, me agarrou. Pedir uma penitência de três terços por ter ido longe demais, por ter invadido o mundo, sem a professora. A palavra morfina me levou a muitos lugares e a outros exílios. (LEFCC 28)

El narrador se siente culpable al leer la palabra que acompañaba el paquete que le llegaba a la madre desde la capital, como si hubiera descubierto un secreto al que no debería acceder. El sentimiento de culpa es tal que lo asocia al pecado, por lo que desea confesarse al cura y pedir penitencias. “Morfina me trouxe o altar-mor, com o Cristo crucificado e deitado, morto de dor e chagas, coberto com um cetim roxo e triste, até a cintura. Mas entre mor e morte faltava um pedacinho que estava escrito na noite. Noite que me engolia para o nada.” (LEFCC 29). El niño asocia la sílaba “mor” de morfina con la sílaba “mor” de *altar-mor* (altar-mayor), identificando, así, la madre con el Cristo crucificado que veía en la iglesia, lleno de dolor y cubierto de heridas. Leía en la palabra morfina la muerte presagiada de su madre, su sufrimiento anunciado en la comparación con el martirio de Cristo, con quien la identifica también por su amor. Por tales asociaciones, el narrador igualmente afirma que la palabra le lleva a muchos sitios y exilios, ya que, como consecuencia de la muerte de su madre, tiene que irse de casa, y se siente exiliado al cuidado del padre y de la madrastra. El aprendizaje de leer y escribir para Queirós, por lo tanto, se relaciona con el sufrimiento de su madre y el dolor que él

mismo sentía al verla sufrir, y, luego, la ausencia que le dejaría su muerte. A medida que va progresando la enfermedad materna, el niño intenta no pensar en la palabra morfina: “No escuro, com linha escura e cautela, eu ia amarrando as letras, somando as partes com cuidado, sem pensar na palavra morfina, para não me aborrecer. E minha mãe, cada dia mais mofina, andava sem força para cantar e espantar o pavor.” (LEFCC 30). El narrador se refiere a la escritura como un proceso de costura en la oscuridad, mezclando el aprendizaje de leer y escribir, sus principios en el colegio, lo que señala veladamente su corta edad, con la evolución de la enfermedad que le quitaría a su madre.

Dada su revuelta, empieza a escribir una palabrota en los muros de la iglesia y del cementerio. Su hermano mayor transformaba lo que había escrito, “cu⁷¹”, en la palabra “céu⁷²”, y él admiraba la inteligencia de José en disimular, así, su falta de respeto.

Comecei a escrever um nome feio e pequeno, por onde passava. Descontava minha raiva na parede da igreja ou nos muros do cemitério. Escrevia na maior rapidez. Meu irmão, José ia atrás arrumando minha indecência e desrespeito. Crescia em mim uma inveja grande de sua inteligência. Ele puxava mais uma perninha no *u* e fazia uma voltinha em outra perna e virava *e*. Então ele botava um acento, e pronto! A palavra feia e imoral se transformava na palavra *céu*. (LEFCC 32)

Las referencias al colegio, asimismo, recalcan la pobreza de la familia, y de la ciudad en general, al afirmar que el narrador, así como muchos otros alumnos, acudía a sus clases descalzo: “Eu ia descalço, como tantos, para a escola. Sapato era coisa de domingo com frango, pai em casa e macarrão.” (LEFCC 20). Solamente utilizaba zapatos los domingos, “con padre en casa y pasta”, lo que señala que el padre, debido a su profesión, no solía estar en casa durante la semana, y significa que los zapatos estaban reservados para ir a la iglesia, ya que la pasta estaba reservada para los domingos después de la misa: “Depois da missa era esperar o ajantarado, brincando em volta de meu pai. Ajantarado era um almoço depois do meio-dia, com macarronada encharcada de molho de carne moída e vermelha de massa de tomate. A única coisa que podíamos copiar dos ricos era a hora de almoçar no domingo”. (LEFCC 19). Cada par de zapatos, además, era compartido entre dos hijos, en su caso, con José, su hermano mayor que,

⁷¹ Palabra grosera para referirse al ano.

⁷² “Cielo” en portugués.

como se puede suponer, era también más grande que él, por lo que el narrador tenía que llenar los zapatos con papel para poder utilizarlos, según afirma, “engañando la pobreza”:

Todos calçados com pé-de-anjo, nome dado aos tênis por serem usados pelos anjos na coroação de maio, branquinhos de alvaiade. Em minha casa um par servia para dois. O José fazia ginástica com o grupo dele, bem mais adiantado, depois me emprestava os tênis. Cabia enfiar um pedaço de papel enrolado nas pontas, tapeando a pobreza. A vantagem de ficar por último era poder voltar para casa calçado de anjo e com simpatia. (LEFCC 39-40)

Las zapatillas, blancas, eran conocidas como “pies de ángel”, y al narrador le encantaba poder llevarlas mientras volvía a casa, después de las clases de gimnasia, cuando puntualmente las podía utilizar. Las referencias a la religión católica, así, se inmiscuyen también en las memorias de Queirós, integrándose al plano de fondo de la narración, a la cultura y a la rutina del narrador y de su entorno. Tales referencias igualmente se relacionan con la necesidad del narrador de ser amado, que se manifiesta en el deseo de ser monaguillo y ayudar en misa:

Ela matava duas vezes minha fome, bem sabendo meu golpe. Eu matava duas sopas com um mosquito só. Não contava em casa meu jeito de multiplicar a sopa. Meu pai pregava sempre que menino esfomeado era muito feio. Eu pensava, por outro lado, que mais feio ainda é passar fome. Ser bonito, para ser amado, era tudo que eu queria ser. Menino feio sofria muito e não podia ser coroinha ou ajudar missa. (LEFCC 74)

Del fragmento anterior se puede deducir que el narrador creía que ser bonito correspondía a ser amado, que era todo lo que deseaba. Asimismo, da nuevas muestras de la pobreza en que vivía con su familia mencionando la falta de alimentos, e indica la bondad de su profesora: el colegio a veces servía sopa en la comida, y como el niño muchas veces seguía con hambre, mataba un mosquito y lo echaba en el plato cuando la sopa llegaba casi a su final. Por su “mala suerte” la profesora le cambiaba el plato por uno nuevo, lleno de sopa, aunque fuera totalmente consciente de su engaño. El colegio, para Queirós, es un espacio mágico; aunque al principio le infunde miedo por sus misterios, es habitado por la profesora, personaje descrito cariñosamente por el

narrador, como si fuera un hada, con la tiza como una varita mágica en sus manos, capaz de descifrar lo desconocido: “O giz, em sua mão, mais parecia um pedaço de varinha mágica de fada, explicando mistérios.” (LEFCC 35).

El colegio es descrito como un sitio alejado del resto del mundo, y forma parte de la naturaleza, donde se puede escuchar el sonido producido por el ganado, los pájaros y los insectos, con una estructura pobre y sencilla, así como la casa de la familia de Queirós:

Por estradas, trilhos e atalhos chegava-se à escola. Era uma sala caiada de branco, com janelas para os dois lados e chão coberto de cimento liso. Sem forro, tornava-se mais clara e limpa. [...] Numa das paredes, o quadro-negro. Perto da lousa, a mesa da professora com a toalha e jarra com flores que as crianças traziam. [...]

Cercada de montanhas por todos os cantos, a escola recebia meninos de todas as direções. Era um lugar tranqüilo, visitado pelo mugido do gado, canto de passarinho, gritos de grilos e cigarras ou buzina de caminhão passando longe na estrada. (IND 63)

Así como la primera casa, el colegio es descrito como un sitio claro, luminoso, con ventanas a los lados, y las referencias a la pobreza de la estructura, como el suelo de cemento y la falta de cubierta, son tomadas por el narrador como positivas, añadiendo nuevos elementos a la sensación de claridad y amplitud del espacio. La mesa de la profesora refleja el cariño que le tienen sus alumnos, con su jarrón adornado por flores que le llevaban los niños. El colegio es también acogedor, aunque cercado por las típicas montañas de Minas Gerais y recibía alumnos de muchos y distintos sitios.

Antes, sin embargo, el colegio le producía miedo por su capacidad de diferenciarlo del padre, en un momento en que anhelaba crecer para ser igual a él:

Sua mãe estava sempre lhe dizendo: você vai crescer, entrar na escola, estudar muito, para nunca precisar ser igual ao seu pai. E Antônio, que gostava tanto dele, de sua força, de seu tamanho, de sua barba, de seu caminhão nas estradas, só queria ser como ele. [...]

Era silencioso esse desejo, mas era forte. Sem saber o que aconteceria ali na escola, além de aprender a ler, escrever e fazer conta de cabeça, o menino sentia um medo que lhe doía também no corpo inteiro. (IND 64)

El contacto con el aprendizaje y el cariño de la profesora disminuyen sus angustias, y empieza a ver en el colegio un espacio alejado del resto del mundo, lleno de

novedades por descifrar y conocer: “Aos poucos o medo foi ficando mais minguado. Antônio já recolhia flores no caminho para enfeitar a mesa da professora. Na saída da aula ele andava um pedaço de estrada, até a encruzilhada, de mãos dadas com a Dona Aurora. Sua mão era mansa e suave, ou melhor, capaz de fazer letras bonitas.” (IND 65). La profesora es objeto de afición, y la manera en que es descrita se asemeja a todas las menciones de cariño en la obra de Queirós, con sus manos *mansas y suaves*, capaces de hacer letras bonitas. Aprender, por lo tanto, significaba ser amado por la profesora: “Todos gostavam de saber mais para agradar a professora.” (IND 69). Dona Aurora les leía historias al final de clase, momento favorito de los alumnos, lo que despierta el amor por la literatura. Cuando se refiere a la cartilla utilizada por los profesores de su época en Brasil para enseñar a los alumnos a leer, *O livro de Lili*, por ejemplo, alude al personaje Lili como su primer amor: “Mas seu primeiro amor foi Lili. Ela era feita de papel, impressa na cartilha, mas que lhe permitia repetir ao avesso: Lili, olhe para mim. Mas também ela continuava de olhar fixo sem o ensinar a decifrar a linha do horizonte ou a descobrir o que imaginava escondido atrás dos mares.” (CIG 16). Aprender a leer era también descubrir el mundo.

En la rutina escolar de Queirós, análogamente a Arrabal, está presente la obligación de amar a la patria, pero, a diferencia del autor español, tal recuerdo no supone amargura: “Na escola tinham que cantar o Hino Nacional. Obrigação de amar a pátria, que não exigia esforço.” (LEFCC 40). La religión católica igualmente forma parte de los recuerdos relativos al colegio, pero tampoco es recordada con el tono adoptado por Arrabal: “Outras vezes pensava em rezar para Nossa Senhora, mas nas aulas de religião a professora explicava que a Nossa Senhora era uma mulher tão bonita, mas tão bonita, que não adiantava nem imaginar. E rezar para o que ele nem imaginava, aí ficava mais complicado.” (IND 79). En la obra de Queirós, la injerencia de la religión en otros espacios además de la iglesia se produce de forma orgánica, como parte de los valores familiares y sociales, sin reflexiones críticas sobre el lugar que debería tener el catolicismo. Su relación con la religión, como se ha visto hasta ahora, es ambigua, así como la de Arrabal, pero no es tan violenta o cuestionada: se basa sobre la esperanza y la desesperanza, la fe y el miedo. Aparte de eso, sin embargo, el catolicismo se introduce naturalmente en todos los ámbitos de su vida, incluso en el colegio. Por respeto a los rituales católicos, y debido a la pobreza familiar, el uniforme gana una importancia más allá del orden impuesto por el colegio: como es la mejor ropa que tiene el niño, pasa a

ser la ropa utilizada en los cumpleaños, en las procesiones y en la misa: “O uniforme passava a ser a melhor roupa. Servia para as procissões, os aniversários e a missa aos domingos. Eu reparava a via-sacra nas paredes da igreja e me lembrava da pobreza pesando, como cruz, nos ombros do meu pai, com o Sr. Jair pregado” (LEFCC 18). La imagen del Cristo crucificado siempre asalta al niño como una referencia de sufrimiento, por lo que muchas veces lo identifica con la madre, debido al dolor causado por su cáncer, y, en el anterior fragmento, lo identifica con el padre, en reconocimiento de la dureza de su trabajo, cuando se refiere a su jefe, el Sr. Jair. Queirós se sirve de la mirada infantil de sus personajes como punto de vista para sus recuerdos, muchas veces resaltando los fallos de comunicación y comprensión por parte del niño, cuando, por ejemplo interpreta los proverbios literalmente. En este caso, el niño se refiere al Sr. Jair clavado en la cruz, pero no quiere, con esto, indicar que el jefe de su padre estaría sufriendo, sino que él era un peso con el que tenía que cargar el padre sobre su espalda junto a su cruz, como símbolo del martirio paterno.

Para Arrabal, sin embargo, la presencia de la religión es más constante y oprimiente; en Ciudad Rodrigo/Villa Ramiro, por ejemplo, frecuentaba un colegio de monjas: “Iba al colegio de monjas con Elisa. Llevaba todas las mañanas el mapa de España pintado en la pizarra. Cuando tú estabas en Villa Ramiro, me ayudabas a hacerlo.” (BB 40); “Iba al colegio de monjas. Llevaba todas las mañanas el mapa de España dibujado en la pizarra. Cuando (ella) estaba en Ciudad Rodrigo, me ayudaba a hacerlo.” (CTA 113). En *Baal Babilonia* acude al colegio acompañado de su hermana, quien desaparece en las otras obras. Como no podría dejar de ser en un colegio de monjas, el catolicismo formaba parte de la rutina escolar, en la cual se inmiscuía igualmente el franquismo, indisociable, para el autor, de la religión. La rutina en el colegio, por lo tanto, incluye oraciones y cantos alabando al país.

Yo pasé aquellos años de postguerra en diversos colegios de los padres Escolapios.
Cada una de las clases comenzaba por una oración, como en todos los colegios públicos o privados;
en todas las aulas colgaba su retrato y el de José Antonio, y, entre ambos, un Cristo.
Todas las mañanas, con todos los alumnos del colegio en formación, se cantaban, brazo en alto, himnos patrióticos que finalizaban con vivas a usted y arribas a España. (CGF 50)

Yo pasé aquellos años de postguerra en diversos Colegios de Padres Escolapios:

cada una de las clases comenzaba por una oración, como en todos los colegios públicos o privados,

en todas las aulas había su retrato, de Vd. y el de José Antonio, y, entre ambos, un Cristo.

Todas las mañanas, con todos los alumnos del Colegio en formación, se cantaban, brazo en alto, himnos patrióticos que finalizaban con *vivas a Vd. y arribas a España*. (CTA 226)

En su *Carta al general Franco*, el autor menciona, como en el fragmento anterior, tres retratos que colgaban en las paredes de todas las aulas, uno de Franco, uno de José Antonio, celebrado como mártir por los falangistas, y, entre los dos, uno de Cristo. El ambiente de las clases es, consecuentemente, opresivo para el autor, bajo esa constante mirada de aquellos a los que culpa por el destino paterno, además de la vigilancia religiosa, con todas las connotaciones que le acompañan, en la sensibilidad del autor. Es, por ello, un lugar habitado por el silencio; después de preguntar reiteradamente a su profesora por qué dos más dos son cuatro, y después de repetidas explicaciones de la profesora, ella finalmente le dice que eso no debería ni siquiera ser una duda suya, ya que era de conocimiento general: “La monja me dijo que eso lo sabían todos, y yo me callé. La monja me dijo que esas cosas no se tendrían, ni siquiera, que explicar, y yo me callé.” (BB 73); “La madre Mercedes me dijo que eso lo sabían todos, y yo me callé. También me dijo que esas cosas no se tendrían, ni siquiera, que explicar, y yo me callé.” (CTA 94). Frente a la contestación de la monja, el personaje se calla, aunque no tenga sus dudas solucionadas. La frase “y yo me callé” es repetida diversas veces en *Baal Babilonia* y en *Ceremonia por un teniente abandonado*, no solo en el colegio, sino también en conversaciones con su madre. Su silencio es, así, una señal de la represión de su curiosidad, del dogmatismo impuesto por el gobierno, la religión, el colegio y su propia madre. El colegio, por lo tanto, no es un lugar que invite a realizar preguntas y cuestionamientos, sino que es un sitio de disciplina y dogmatismo.

En el colegio el autor destacaba en las matemáticas, habiendo ganado un concurso nacional de niños superdotados a los diez años. Tal concurso implicaba una beca, la cual es motivo de rencor y escepticismo del narrador hacia su madre. Sus habilidades con los números igualmente parecen dirigir las expectativas de la madre en lo que respecta su carrera profesional; aunque desde niño el autor diera señales de su interés y talento para el teatro, montando pequeñas piezas en su teatro de cartón para la familia, destacaba en el colegio por las matemáticas, y su madre deseaba que siguiera

la carrera militar: “Fue en matemáticas donde siempre saqué mejores notas, tanto en Madrid como en Ciudad Rodrigo.” (CTA 94-95);

La monja de la escuela te dijo que la única asignatura que se me daba bien eran las matemáticas, a pesar de que no tenía memoria. [...]

En Madrid, el profesor te dijo que en la materia que más destacaba era en matemáticas. (BB 73)

Algo semejante ocurre en la obra de Queirós, quien incitado por el padre a escribir un texto sobre gratitud, sin entender el significado de tal palabra, escribe una historia que desagrada a su padre, quien le espeta que no tenía vocación para escribir: “Escrevi em meu caderno uma redação sobre a história de um homem que gostava de vidros vazios para encher de gratidão. Meu pai disse que eu não tinha vocação para as letras.” (LEFCC 50-51). Arrabal, finalmente, empieza a regañadientes sus estudios en la Academia Militar, pero no demuestra el interés por el ejército que le hubiera gustado a su madre y a sus profesores:

“El alumno no muestra ningún interés por la milicia”, “Espíritu militar nulo”, “Espíritu militar nulo”, “Espíritu militar nulo”, “El alumno no muestra interés alguno por los estudios”, “Espíritu militar nulo”, “Espíritu militar nulo”, “El alumno no muestra ningún interés por mejorar”, “Espíritu militar nulo”. Cada quince días, los profesores escribían sus comentarios sobre mí; por eso, tú me pegabas con el metro de madera; por eso, yo me encerraba en el retrete, y por eso, luego, me salían cardenales en los brazos y en la espalda que yo miraba en el espejo.” (BB 92)

“El alumno no muestra ningún interés por la milicia”, “Espíritu militar nulo”, “Espíritu militar nulo”, “Espíritu militar nulo”, “El alumno no muestra interés alguno por los estudios”, “Espíritu militar nulo”, “Espíritu militar nulo”, “El alumno no muestra ningún interés por mejorar”, “Espíritu militar nulo”.

Cada quince días, los profesores escribían sus comentarios sobre mí; por eso, (ella) me pegaba con el metro de madera; por eso, yo me encerraba en el retrete, y por eso, luego, me salían cardenales en los brazos y en la espalda que yo miraba en el espejo.” (CTA 84-85)

Las consecuencias de su falta de interés y aplicación en los estudios militares son las palizas que recibía de la madre, ya adolescente, después de las cuales se encerraba

en el cuarto de baño al igual que cuando era niño. Además de la violencia física impuesta por la madre, es una violencia psicológica para el personaje el hecho de participar en el sistema que ha encarcelado a su padre. En diversas de sus obras el autor y sus personajes acusan a la figura materna de intentar hacerle cómplice de la muerte del padre, cómplice de sus verdugos. En una carta dirigida a la madre, reproducida en *Ceremonia por un teniente abandonado*, afirma:

Ya he tenido derecho a tus disculpas, por los malos tratos que me infligiste en los años cincuenta. Pero cuando, tuberculoso, vomitando sangre y desmoralizado, pasé unos días en tu casa, otra vez me maltrataste como años antes.

Eras víctima del ambiente agresivo que se vivía. Por eso me enseñaste a vivir de rodillas y a elogiar a los 'que mandan', por eso intentaste ahogar en mí toda idea de rebelión, por eso me obligaste a rezar para que ganaran la guerra civil los que condenaron a mi padre: es decir, para que siguiera en prisión, por eso me formaste intelectualmente para que llegara a ser el enemigo ideológico de mi padre, por eso me encauzaste hacia la carrera militar, por eso me encaminaste a ser el cómplice de los verdugos de mi padre. Para que las tinieblas vencieran al amor. (CTA 183-184)

Para el autor, por lo tanto, la Academia Militar le es impuesta como una traición al sacrificio de su padre, y el colegio es un microcosmos, una reproducción a la escala de la situación nacional. En su carta a Franco afirma: "En Madrid, donde fui a vivir a los nueve años, hasta los colegios se habían transformado en prisiones." (CGF 38); "En Madrid, donde fui a vivir a los nueve años, hasta los Colegios se habían transformado en prisiones." (CTA 220). El colegio es, para él, una cárcel, no un espacio de aprendizaje y descubrimiento de nuevos horizontes, como para Queirós. También en el colegio, el autor recuerda que enseñaban a los niños a delatar: "Y nos enseñaban a delatar y nos pedían que delatáramos." (CGF 40). Todo el sistema educativo, así, está en directa oposición a sus ideales, a las ideas que cree que su padre habría defendido.

Para Queirós, por otra parte, las asociaciones con este espacio son tan positivas que el momento de dejar el colegio al final del día era de tristeza y ansiedad, esperando por el final de la historia que la profesora contaba al final de cada clase: "A professora batia um sino que vivia dependurado na porta, e os meninos deixavam a escola com tristeza. O outro dia estava longe demais." (IND 69). A tal sentimiento se puede asociar los proyectos desarrollados en la vida del autor, quien intentó promocionar un gran

proyecto de lectura por todo el país, al cual dedicó años de su vida, siempre defendiendo la importancia de la literatura en la formación de los individuos. El colegio se asemeja, así, a su primera casa, con la presencia de su madre: es un sitio amplio, luminoso, con la figura cariñosa de la profesora presidiendo el espacio. Posee tanta vitalidad, que en los fines de semana, cuando no había clases, es descrito como si estuviera *durmiendo* en la plaza de la ciudad, como un ser vivo; también *dialoga* con el silencio durante la ausencia de sus estudiantes, esperando su retorno: “Sábado e domingo a escola dialogava com o silêncio. Ela dormia calada na praça da cidade, sem letra ou números, sem voz ou sino. A saudade dela me invadia imensa, sem a escola perceber minha esperança.” (LEFCC 55).

5. EL INDIVIDUO FRENTE A SÍ MISMO: PERSONAJES Y VOCES NARRATIVAS

Las obras analizadas tienen en común el hecho de no poseer un nexo causal-temporal que conectan sus elementos temáticos. No son historias con claras relaciones internas cuyos hechos derivan los unos de los otros, como suele ocurrir en textos autobiográficos. La temporalidad en algunas de ellas llega a ser confusa para el lector, ya que está marcada por un tiempo, en su mayor parte, subjetivo. A esto se suma la problemática del narrador, de quien difícilmente se puede dissociar el tiempo narrativo. Para mejor entender la cuestión espacio-temporal de tales obras, por lo tanto, es importante fijarnos en los planteamientos del narrador. También es a través del narrador que los personajes pueden, muchas veces, expresarse, especialmente en la obra de Queirós, que contiene pocos discursos restituidos en forma de diálogo. Además, si se considera que algunas de estas obras se presentan como autobiográficas, pero con un narrador en tercera persona, es importante atenderse a cómo la narración trata los distintos focos y voces de los personajes.

En *Baal Babilonia*, probablemente la obra más confusa en relación a su temporalidad, el relato se produce a través de un narrador sin nombre que utiliza la primera persona gramatical, y que se dirige constantemente a una segunda persona gramatical, *tú*, que luego se revela como su madre. La mayor parte de la obra es una narración retrospectiva en primera persona. El Yo del texto se ubica, en un nivel extradiegético⁷³, en el Sanatorio, utilizando sobretodo el presente del indicativo, en una narración simultánea, por lo que no considero que los acontecimientos que tienen lugar en ese lugar formen parte del relato principal de esta obra, cuyo núcleo argumental es el descubrimiento de cartas y documentos relativos al padre en la alacena y la posterior discusión que tiene con la madre en Madrid. Desde el Sanatorio, el narrador recuerda la conversación, en un pasado reciente, que ha tenido con su madre, y hechos relativos a toda su infancia y adolescencia, en Melilla, la ficcional Villa Ramiro y Madrid. “El médico me dio quince días de vacaciones y fui a verte a Madrid. Me recibiste en el comedor con las ventanas cerradas y las persianas verdes echadas. Ahora, desde mi habitación, te escribo.” (BB 45). Por ese fragmento se puede inferir que antes de la fatídica conversación con su madre ya estaba internado en el Sanatorio, donde se encuentra

⁷³ Considero la terminología propuesta por Genette, en *Figures III*, aunque sea consciente de que este autor no considera relevante la distinción entre las personas gramaticales, ya que considera que todo narrador es una primera persona, en sentido no gramatical. Sin embargo, me parece que la asociación de la teoría de Genette a las consideraciones de Michel Butor sobre los pronombres personales, aunque sean disonantes en muchos aspectos, puede ser productiva para el presente análisis.

mientras escribe (la narración que nos ocupa) a su madre. El narrador utiliza el adverbio “ahora”, y el presente del indicativo “te escribo”, dirigiéndose a su interlocutora. Las referencias al Sanatorio marcan el presente de la historia:

Veo como llueve sobre los cristales de mi habitación. Las gotas de lluvia resbalan, transparentes. El cielo, gris, está cerca y borroso.

Fumo la pipa “Dr. Plumb” que estaba escondida con otras cosas de él, en el baúl de la alacena.

Llueve y se oye el desagüe de un canalón. Esta mañana ha comenzado a llover temprano. Son las tres de la tarde y sigue lloviendo.

Tengo en mis labios la pipa “Dr. Plumb” que te robé del fondo del baúl que está en la alacena. (BB 113)

Además de marcadores como “*esta mañana*” y “veo como llueve sobre los cristales de *mi habitación*”, que indican que el Sanatorio es el punto de referencia espacio-temporal del narrador, las referencias a otros espacios y eventos están todas en pretérito, y resultan distantes del narrador:

Como salí de Melilla cuando sólo tenía tres años, ya no me acuerdo de casi nada. Tú has sido la que me has contado la mayoría de las cosas. Las cosas que me has contado de Melilla, me las has repetido varias veces. Yo me acuerdo de otras que tú no me contaste.

Como de Villa Ramiro salí a los ocho años, me acuerdo de muchas cosas. Como mientras vivíamos en Villa Ramiro tú trabajas en la capital, yo te conté muchas veces algunas cosas que habían pasado y que tú no habías visto.

Luego vivimos juntos en Madrid hasta que vine aquí. Como que abuela y abuelo se murieron al poco de llegar, vivíamos sólo Elisa, tú y yo. También vivía con nosotros tía Clara. (BB 77)

Las referencias a Melilla, Villa Ramiro y Madrid, como se puede notar, se hallan todas en el pretérito perfecto o imperfecto: “*salí* de Melilla”, “*tenía* tres años”, “vivíamos en Villa Ramiro”, “vivimos juntos en Madrid”; pero la acción de recordar está en el presente: “Yo *me acuerdo* de otras”. También están en presente algunas referencias al pasado que, por tal elección de tiempo verbal, imponen su importancia en la psicología del narrador: “En las fotografías de Melilla estamos tú y yo, pero él no está en ninguna de ellas. Y cuando te pedí que me lo enseñaras en una foto, me dijiste que no tenías.” (BB

82). No se sabe si las fotos a que se refiere están con el narrador en el momento de la escritura, y, por otra parte, se podría explicar el uso del presente por el hecho de que lo representado en las fotografías permanece igual con el paso del tiempo; pero el uso del presente aquí igualmente tiene el efecto de acercar la memoria distante de Melilla y del padre al presente del narrador. Es un pensamiento constante, una memoria obsesiva del narrador-personaje. Asimismo, como se sabe, el descubrimiento de que tal afirmación de la madre sobre esas fotos es una mentira es el centro dramático de la narración, por lo que el acercamiento que produce el uso del presente aumenta la tensión del conflicto.

El narrador, sin embargo, el Yo que recuerda, muchas veces asume el foco narrativo del Yo personaje que sufre la experiencia en el pasado, asumiendo, por lo tanto, la perspectiva infantil del Yo del pasado:

Y yo te pregunté si tú también te morirías.

Y tú me dijiste: "Sí."

Y yo te dije: "¿Qué voy a hacer yo?"

Y tú me dijiste que entonces ya sería mayor.

Y yo te dije: "¿Y qué tiene que ver?"

Y tú me dijiste que sí tenía que ver.

Y yo te dije: "Bueno."

Y tú me dijiste que todos nos tenemos que morir.

Y yo te pregunté si para siempre.

Y tú me dijiste: "Sí."

Y yo te dije: "¿Y entonces, eso del cielo qué?"

Y tú me dijiste que eso venía más tarde.

Sí

Y yo te dije que te llevaría flores.

Y tú me dijiste: "¿Cuándo?"

Y yo te dije: "Cuando te mueras."

Y tú me dijiste: "¡Ah!" (BB 35)

El narrador, con un discurso restituído, reproduce un diálogo que tuvo en su niñez; la repetición "Y yo te dije/ Y tú me dijiste" es típica del discurso infantil, marcado por la conjunción "y" en lugar de comas u otras formas de conectar las ideas de un discurso. El contenido de la conversación es claramente infantil: el miedo que tiene el

niño a que se muera la madre, pero la forma como es presentado su miedo, a través de la forma dialogada y con la ya mencionada repetición transfieren el foco del narrador del Sanatorio para el niño que vive la situación.

Otras veces, el narrador desaparece y cede su sitio a la voz de la madre, que ocupa gran parte de la narración con todo lo que le dice al narrador en su encuentro en Madrid. La cesión de la voz narrativa del discurso para el personaje materno, sin embargo, no produce en el lector una identificación con su perspectiva, sino, al contrario, evidencia la visión que tiene de ella, en ese momento, el narrador: “Ya dice el Evangelio que hasta el más santo de los hombres peca siete veces al día. ¿Qué no voy a pecar yo, pobre de mí? Yo no tengo la ambición de ser santa, yo no puedo llegar tan alto, yo soy una pobre mujer educada en un pequeño pueblo de Castilla. Yo no puedo ser santa. Pero sin embargo, he procurado no cometer ninguna falta nunca.” (BB 49). Aunque conceda la voz a la madre, el discurso restituido aquí es, por supuesto, una selección del propio narrador que recuerda, y, como afirma Harald Weinrich (1968), toda selección es ya una interpretación. Lo que hace el narrador, de esa forma, es exponer las incongruencias del discurso materno a través de una aparente objetividad en la forma de contar su historia, sin intervenciones subjetivas u opiniones sobre lo que le dice la madre. Su crítica, sin embargo, es ostensible: la madre afirma, a la vez, no aspirar a ser santa y procurar no cometer ninguna falta nunca, es decir, busca ser perfecta, libre de culpas, tal cual los santos. Además, en los discursos proferidos por la madre se observan marcas de su victimismo, como “pobre de mí”, que contrasta con el papel de verdugo que le suele otorgar el autor.

“¿Cómo quieres que te haya hablado de tu padre? ¿Para qué te iba a hablar de él? ¿Para que sintieras desgraciado pensando que tenías un padre indigno? Te he ahorrado todas las posibilidades de sufrimiento: ése ha sido mi único deseo siempre. Y si no te he hablado jamás de él, créeme que ha sido siempre por el inmenso amor que le tengo, a pesar de todo, y por el inmenso amor que también tengo por ti. Mi conciencia está bien tranquila. He obrado cumpliendo mi deber de madre y mi deber de esposa.” (BB 79)

Igualmente se notan los resentimientos que despierta en el narrador por sus referencias al padre, como en el fragmento anterior. En contraste con las innumerables referencias al recuerdo cariñoso que guarda de la figura paterna enterrándole los pies en la arena de la playa de Melilla, que indican el profundo sufrimiento que le causa su

ausencia, la madre afirma que le ha “ahorrado todas las posibilidades de sufrimiento”. Tal afirmación contrasta, asimismo, con el sufrimiento que le causa la propia ausencia de la madre, sus consecuencias, como las violencias sufridas a manos de tía Clara, y las palizas que recibía de la propia madre. Es más: la madre afirma que su silencio se explica para que él no sufriera por tener un padre indigno, mientras queda patente que el narrador considera al padre un héroe y un mártir. Finalmente, la madre afirma tener la conciencia tranquila por haber cumplido su deber de esposa. Por la composición de la historia, sin embargo, el narrador expone su visión según la cual la madre abandona al padre en la cárcel, sin visitarle apenas, y, además, le escribe tales reproches que el propio director de la cárcel le pide que deje de escribir al marido: “El director dijo que no escribiera más cartas como las que había escrito a mi marido, porque, según decía, después de su tentativa de suicidio había sufrido una gran depresión. Tu padre, con sus medidas, logró lo que quería: impresionar al director y hacerle creer que su salud mental era débil.” (BB 95). Así, la contraposición de los fragmentos del discurso materno seleccionados por el narrador evidencian sus contradicciones, y en ese caso, su crueldad: la madre se refiere al intento de suicidio del padre como mero teatro para impresionar al director y fingir la debilidad de su salud mental, sin ninguna empatía por el sufrimiento del marido.

Igualmente incoherentes son las afirmaciones de la madre de que ha guardado el pesaroso silencio sobre el padre para que sus hijos respetaran su recuerdo, porque ella, supuestamente, se rehúsa a hablar mal de él: “A pesar de todo, quise que le respetarais en el recuerdo, tanto tu hermana como tú. Y para que no tuvierais ningún mal recuerdo de él, os callé siempre todas sus faltas. ¿Qué necesidad teníais de conocerlas? Ya podéis sentir os orgullosos de vuestra pobre madre mártir. Os he evitado todos los dolores. ¡Todos!” (BB 79). Aparte de todos los discursos en que se dedica a enumerar las faltas paternas, la madre vuelve a afirmar que ha evitado todos los sufrimientos a sus hijos, señalando su alienación sobre los sentimientos del narrador, y que ellos deberían estar orgullosos de la “madre mártir” que tienen, recalcando su auto-justificación como víctima, en oposición a la visión del narrador de “madre delatora”. En ese sentido, la madre sigue con sus acusaciones al padre, mientras le dice que no tolera que digan nada malo de él: “Además, él nunca se preocupó de ti. Cuántas veces íbamos a la playa y en vez de quedarse contigo, como hace todo padre amante de sus hijos, se iba con sus amigos a charlar. Pero no te quiero decir nada malo de él. No quiero que tengas un mal

recuerdo. No lo quiero ni lo tolero.” (BB 80). En el anterior fragmento, la madre niega justamente la única memoria que el narrador tiene del padre, al afirmar que cuando se iban a la playa, él no se quedaba con el hijo, de quien no se preocupaba, sino que se quedaba con sus amigos.

Así, la desaparición del narrador, que cede su lugar a la voz materna, crea la apariencia de objetividad en la exposición de los hechos, produce la sensación de distancia del narrador de la historia contada, pero, en realidad, tiene la función de exponer subjetivamente la visión de la madre que tiene el narrador, y sus resentimientos frente al discurso materno.

La *Carta al general Franco* presenta un narrador en modo epistolar, que se dirige a su narratario, el general Franco, como “usted”, con valor de segunda persona gramatical. El narrador, autodiegético, se ubica en distintos niveles de la narración: el presente desde donde escribe, según el encabezamiento de la carta, se ubica en París, es decir, en el exilio, a 18 de marzo de 1971, y el pasado sobre el cual pretende dar noticias en su misiva, que se divide entre las memorias personales, narradas en primera persona y las memorias colectivas, referentes al país, o incluso de terceros que le han transmitido su experiencia. Su texto, de hecho, termina con la reproducción de una carta de un preso condenado a muerte durante la dictadura franquista, que se dirige a su familia momentos antes de ser ejecutado.

Aunque el autor se dirija específicamente al general Franco, es posible argumentar que, si se considera la censura que sufría España en la época, tenía la intención de informar al público español que tuviera acceso a su texto, lo que explicaría el relato de acontecimientos de los que el jefe del Estado seguramente era consciente. El propio narrador se justifica frente a esta posibilidad:

Muchos me dicen que es inútil escribirle;

Otros opinan que, al dirigirme a usted, doy a entender que usted puede ignorar lo que sabemos todos los españoles.

No importa.

Solo deseo que lea esta carta sincera – que quisiera que fuera constructiva – y que llegue a oírlo aunque solo sea por la generosidad con que le hablo. (CGF 47)

Otra motivación frecuente y explícita en esta carta es la de dar voz a los personajes invisibles y, de otra forma, olvidados por la Historia. Según Gagnebin (2006), esta debería ser, de hecho, una preocupación importante del narrador y del historiador:

Esse narrador sucateiro (o historiador também é um *Lumpensammler*) não tem por alvo recolher os grandes feitos. Deve muito mais apanhar tudo aquilo que é deixado de lado como algo que não tem significação, algo que parece não ter nem importância nem sentido, algo com que a história oficial não sabe o que fazer. O que são esses elementos de sobra do discurso histórico? A resposta de Benjamin é dupla. Em primeiro lugar, o sofrimento, o sofrimento indizível que a Segunda Guerra Mundial levaria ao auge, na crueldade dos campos de concentração (que Benjamin, aliás, não conheceu graças a seu suicídio). Em segundo lugar, aquilo que não tem nome, aqueles que não têm nome, o anônimo, aquilo que não deixa nenhum rastro, aquilo que foi tão bem apagado que mesmo a memória de sua existência não subsiste — aqueles que desapareceram tão por completo que ninguém lembra de seus nomes. Ou ainda: o narrador e o historiador deveriam transmitir o que a tradição, oficial ou dominante, justamente não recorda. Essa tarefa paradoxal consiste, então, na transmissão do inenarrável, numa fidelidade ao passado e aos mortos, mesmo — principalmente — quando não conhecemos nem seu nome nem seu sentido. (54)

El narrador alude, pues, diversas veces a estos anónimos olvidados, cuya memoria desea recuperar a través de su relato: “¡Cuánto heroísmo anónimo! ¡Cuántas madres, a pie, con sus hijos en brazos!” (CGF 21); “¡Cuántos dieron su vida en un silencio de cerrojos y el olvido los aplastó como una locomotora sin memoria!” (CGF 32). En otros momentos, se refiere a “anónimos” específicos, como por ejemplo, al aludir a las familias de cuatro de sus amigos:

José Luis salió de la Guerra Civil huérfano: su padre y su madre sucumbieron víctimas del ejército de usted.

El padre y el abuelo de Eduardo fueron condenados a muerte y fusilados por los correligionarios de usted.

El padre de Luis fue hecho prisionero, como oficial del ejército republicano a la caída de Madrid y, a pesar de las promesas dadas a su superior, el general republicano Casado, fue condenado a muerte y asesinado.

Los padres de José, como los de su mujer, a duras penas, tras años de cárcel y campos de concentración, lograron salvarse. (CGF 26)

La exposición de distintos pero tan semejantes casos refuerza la impresión que desea generar de que el tratamiento que han recibido tales personas era algo generalizado en el país en esa época. Mirara a quien mirase, en su entorno, el autor encontraría historias similares, una vez más delineando las situaciones particulares que ilustra como reflejo de la situación nacional. En ese contexto, por lo tanto, su historia, la historia de su padre, se vuelve una historia más entre tantas; la diferencia es que el exilio le permite contar la *verdad*: “Lo que le voy a escribir en esta carta podrían decírselo la mayoría de los hombres de España si no tuvieran sus bocas lacradas.” (CGF 22). Recalca tal idea, igualmente, al referirse al olvido total generado por la política franquista a aquellos que intentaban resistirse a ella:

¿Qué ocurre con los que no se someten?

Ingresan en el anónimo pelotón de los anónimos que se oponen al régimen.

¿Quién se acuerda de tal funcionario que dimitió de su puesto al negarse a avalar con su firma un crimen?

Nadie: hoy vegeta haciendo por las noches contabilidad de una pequeña empresa.

¿Y del periodista, director de un diario, que dimitió para no pasar informaciones truncadas?

Nadie: hoy para vivir hace copias a máquina.

¿De tal cónsul que “eligió la libertad” durante un proceso?

Nadie: hoy en el extranjero vive sin pena ni gloria esperando un hipotético cambio en España.

Ni la Historia con gran H mayúscula, ni la pequeña historia se acuerda de ellos. (CGF 59)

En contraste con lo que expone, la historia oficial de la época, la prensa del país, daban otras noticias a los españoles, y el narrador expresa su deseo de estar equivocado o de poder olvidarlo todo, ya que la realidad se le hace dura: “¡Cuántas cosas que quisiera poder olvidar!” (CGF 40),

¡Cómo me gustaría que todo esto fuera falso!

Que usted pudiera demostrarme que todos los ecos que espantaron mi infancia y mi juventud (y que fueron confirmados posteriormente por los libros que leí fuera) son pura invención. (CGF 39)

La petición de mostrarle que se equivoca se repite en las cartas que dirige a la madre en *Ceremonia por un teniente abandonado*, cuando le pide que le enseñe cómo se equivoca en sus argumentos, ya que él no puede creer en otra versión de la historia que conoce, sea sobre España en general o sobre su padre en particular. El autor fundamenta sus argumentos en libros, cartas, documentos, y espera respuestas pormenorizadas de sus narratarios, que contradigan su perspectiva de los acontecimientos, pero de Franco recibe silencio, y de su madre, en *Ceremonia por un teniente abandonado*, o bien el silencio o bien respuestas que no le satisfacen, como se tratará más adelante.

Con la historia del país, el narrador entrelaza su historia personal, cuenta, según anuncia, su biografía al jefe del Estado:

“Le voy a contar, como le decía, una biografía,
la que mejor conozco:
la mía.” (CGF 29)

El autor afirma que no ha conocido otra España más que la gobernada por él, ya que la Guerra Civil empieza cuando tenía solamente cuatro años, por lo que toda su memoria de España está relacionada con la dictadura franquista. Gagnebin (2006: 99) afirma que la imposibilidad del olvido, la insistencia en la repetición es propia de la experiencia traumática, y el autor repite aquí muchos de los temas que le obsesionan, como el recuerdo del padre en la playa de Melilla, su perspectiva sangrienta sobre la religión católica, la atmósfera violenta y silenciosa que le era impuesta en su día a día:

En mi memoria quedan recuerdos precisos e inolvidables de la guerra... de la represión,
de temores,
de pánicos,
de delaciones,
de hijos que denunciaban a sus padres,
de hermanos que peleaban contra sus hermanos,
de fanatismo,
de censuras (de cartas siempre abiertas, de conversaciones cautelosas, de pasos amedrentados),
de fanatismo; (CGF 34)

Llama la atención, no obstante, que entre los temas que suelen ser centrales para el autor, esta sea la única obra de su ciclo autobiográfico en que no se menciona a la madre. Si se considera, sin embargo, la información que aportan la reproducción de cartas entre el autor, su madre y el comandante Jotefón (jefe y amante de la madre), disponibles en *Ceremonia por un teniente abandonado*, la motivación del autor para escribir a Franco sería otra: “Espoleado por la carta del comandante Jotefón, Fernando David escribió al general Franco públicamente” (CTA 215). Según se puede inferir por el intercambio epistolar reproducido en *Ceremonia por un teniente abandonado*, el autor habría escrito al general Franco emulando al padre y en respuesta a las provocaciones del amante de la madre. Si se acepta esta motivación como verdadera, se puede inferir una conclusión de interés: pese a que en *Carta al general Franco* no haya menciones directas a la madre, por lo que esta figura central de su obra en general estaría ausente en esta obra en particular, al considerarse tal motivación, toda la carta y el propio riesgo que asume el autor/narrador al dirigirse públicamente al jefe del Estado tendrían como raíz su ambigua relación con la madre.

Ceremonia por un teniente abandonado es un caso muy peculiar, y probablemente el más complejo en cuanto a la función del narrador, por lo que se hace necesario analizarlo por capítulos. El primero, “Melilla, mañana del 17 de julio de 1936”, presenta un narrador en tercera persona, que no participa en la narración, al que Genette llama heterodiegético, siguiendo el último día del teniente Fernando Ruizbal, cuyas impresiones se indican tanto por intervenciones dialogadas como a través del discurso indirecto libre, como por ejemplo: “Gracias a su hermano Rafael había conocido el origen etimológico de su nombre (¡y el de su hijo!): *Fernando*.” (CTA 16). Se nota por el comentario entre paréntesis la emoción del personaje al mencionar a su hijo. Como es propio del dramaturgo, sin embargo, el capítulo está mayoritariamente compuesto por diálogos. El narrador, ubicado en un tiempo posterior al de la narración, hace un uso recurrente de prolepsis para indicar el futuro cercano del personaje, que sería encarcelado más tarde ese mismo día: “La suerte también estaba echada para el teniente Ruizbal. Por última vez en su vida se vistió de uniforme.” (CTA 14). Se repiten diversas variaciones de tal anuncio, con la recurrente expresión “por última vez” indicando que el narrador es consciente del futuro próximo del personaje, aunque el propio personaje sigue ignorante sobre la cuestión. En el capítulo se hace uso principalmente de los verbos en pretérito perfecto e imperfecto, en el relato principal,

refiriéndose a los eventos del día indicado en el título del capítulo, el 17 de julio de 1936, pero igualmente a memorias más lejanas del personaje: “No podía olvidar Fernando Ruizbal aquel 11 de agosto de 1932. Y no precisamente por el ‘pronunciamiento’ de Sanjurjo. Sino por el nacimiento de su hijo.” (CTA 16). El narrador mezcla, de esa forma, y como seguirá haciendo durante la narración, las memorias personales del personaje, como el nacimiento de su hijo, en una demostración de su amor por él, con memorias referentes a la historia del país. El segundo capítulo, dedicado a la tarde del mismo día empezado en el capítulo anterior, “Fernando Ruizbal pinta el fuerte María Cristina de Melilla durante la tarde del 17 de julio”, sigue la historia desde el mismo ángulo del narrador. Sigue, incluso, recurriendo al uso del mismo tipo de prolepsis para referirse al mismo evento futuro: “Fernando Ruizbal siguió pintando el fuerte de María Cristina *sin poder imaginar que horas más tarde sería encerrado*, por sus compañeros, en uno de sus calabozos.”⁷⁴ (CTA 35).

El narrador permanece inalterado en el tercer capítulo, “Melilla, tarde y noche del 17 de julio”, que igualmente se compone en gran parte de diálogos. El evento al que se referían las prolepsis de los capítulos anteriores finalmente se realiza en este apartado, momentos antes del cual, el personaje recibe comunicación sobre la situación política en la que se encuentra: “El teniente Ruizbal se enteró al fin de la sublevación gracias a su amigo el teniente Carrasco.” (CTA 50). El narrador luego desaparece para dar lugar a la transcripción del bando del general Franco (CTA 52-55). Sobre su veracidad hay un pie de página de Romero Molina: “La fidelidad a la historia llega hasta el punto de reproducir íntegramente el bando del general de División Francisco Franco” (2015: 820). En el mismo capítulo, además, se asiste al encarcelamiento del teniente Ruizbal, anunciado diversas veces antes, por la voz del comandante Arnáiz:

Se volvió hacia el teniente Ruizbal y de dijo el marcial:

- Queda usted, teniente Ruizbal, momentáneamente apartado de sus funciones y vigilado. Considere que le damos un trato de favor. (CTA 56)

Luego, el propio teniente Ruizbal interviene, señalando el carácter heroico que el autor le concede al padre:

⁷⁴ La cursiva es mía.

- Mi capitán, comuníqueme al comandante Arnáiz que me niego a formar parte de la sublevación contra el Estado.

[...]

- Mi teniente, se va a arrepentir si no cambia de opinión.
- Estoy preparado, si fuera necesario, para morir fusilado. (CTA 57)

En realidad, según declaraciones de Carmen Terán, la madre de Fernando Arrabal, a Berenguer (Berenguer, 1979: 12), su marido estaba enfermo ese día, y no había ido al cuartel, por lo que todos los tres primeros capítulos, con el padre pintando el fuerte de María Cristina, son imaginados por el autor.

El siguiente capítulo, "Infancia del hijo del teniente Ruizbal. El ritmo del olvido" (59-63), todavía con el narrador en tercera persona, altera la monotonía de los anteriores y otorga el papel de narrador a Fernando David, el hijo del teniente, y *alter ego* del autor. Aunque el narrador sea heterodiegético, hay diversas intervenciones en la voz de Fernando David entrecomilladas: "La primera noticia que tuve de papá no recuerdo cuándo me la dio mamá. No consigo determinar si me contó una mentira, un bulo, la verdad o un chisme." (CTA 59). También interviene a través del discurso indirecto libre: "Sólo pudo leer una vez (¡y tan deprisa!) aquellos documentos. Pero el descubrimiento alzó, irracionalmente, la figura del padre. Le imaginó como a un quijote de su tiempo. Como al modelo al que tenía que imitar." (CTA 61). Así, y aunque no sea siempre el narrador, la perspectiva de Fernando David pasa a ser la central en la narración. Ese corto capítulo ofrece un conciso y preciso resumen del siguiente, pero con un orden cronológico claro, a diferencia del que le sucede. Empieza con una referencia a los años que vive con su madre en Ciudad Rodrigo: "¡Qué días tan felices vivió en Ciudad Rodrigo, durante la guerra civil, Fernando David, el hijo del teniente Ruizbal!" (CTA 59), sigue con la explicación de que no sabía nada sobre el padre, porque, como la madre no hablaba de él, el niño sentía la indicación de que no debería hacer preguntas al respeto, al que se refiere como "la ley del silencio". Alude al concurso nacional de niños superdotados, al colegio de monjas en que estudia durante su niñez, y a como su padre era visto por personas ajenas a la familia – "Para la madre Mercedes, su padre formaba parte de aquella España que 'quemaba iglesias'" (CTA 60) –, al episodio, en 1942, en que la madre le anuncia la muerte del padre, sin ofrecerle explicaciones; menciona también, por supuesto, el recuerdo del padre en la playa de Melilla (el que

menciona cuatro veces en estas cortas cinco páginas), y el núcleo dramático del capítulo: el descubrimiento a los quince años de una caja en la alacena de su madre, que contenía documentos según los cuales el padre, en realidad, no había muerto, sino que había huido y desaparecido. Posteriormente se refiere a la búsqueda emprendida por el hijo para aclarar el misterio de su huida y descubrir el paradero de su padre. Los documentos encontrados en la caja, sumados a las referencias a las fotos de las que se recortó la imagen paterna dan inicio a la identificación del hijo con el padre y al distanciamiento del hijo de la madre.

El hecho de que se pueda contar con precisión tal historia en tan pocas palabras, ya que, sin embargo, ella ocupe gran parte de la narración de esta obra en el capítulo siguiente, siendo aún una nueva versión de una obra ya existente, *Baal Babilonia*, indica la obsesión del autor por esas circunstancias y la dilatación en el tiempo narrativo del capítulo “Antiguo diario y recuerdos del sanatorio” (65-124) y de la obra original. El tiempo de la historia no recorre muchos años, pero tampoco interesa en la narración desentrañar los detalles de ese período de tiempo, sino que se centra en los eventos anteriormente mencionados.

“Antiguo diario y recuerdos del sanatorio” empieza en tercera persona, e incluso en otra fuente tipográfica, diferenciando el principio del resto del texto:

En el sanatorio antituberculoso, Fernando David, adolescente, copió en un cuaderno algunos pasajes de su “Antiguo diario”.

En el mismo cuaderno, también fue anotando sus “Recuerdos del sanatorio”. Comenzó a redactarlos tras una visita a su madre. A quien nombra “ella” a lo largo de su escrito, pero a quien sigue queriendo apasionadamente.

Cuatro meses después detuvo abruptamente la redacción de estas rememoraciones.

Sin orden de continuidad recuerda en este cuaderno:

- sus tres primeros años de vida en Melilla,
- su infancia en Ciudad Rodrigo, desde los tres a los diez años, y por fin
- la época vivida en Madrid, a partir de sus diez años, antes de entrar en el sanatorio.

(CTA 65)⁷⁵

Como ya se ha señalado en el fragmento anterior, este capítulo presenta los acontecimientos “sin orden de continuidad”, así como en la obra original, *Baal Babilonia*,

⁷⁵ La cursiva es mía.

pero el hecho de que los títulos de los capítulos correspondan a la ubicación de los mismos (Sanatorio, Madrid, Ciudad Rodrigo y Melilla) ayuda a aclarar las circunstancias. El texto de ese capítulo no es una reproducción literal del original, no están todos los capítulos de *Baal Babilonia*, y los que permanecen están dispuestos con un nuevo orden. Además, existen variaciones en el contenido: desaparecen los personajes de la hermana Elisa, en conformidad con el resto de la obra, en la que Fernando David es hijo único, y la tía Clara, y algunas de sus funciones son transferidas a la abuela y a la madre, aunque por lo general desaparece también lo que implica su personaje, y las relaciones sado-masoquistas que tenía establecidas con el sobrino.

Tras la introducción señalada, empieza la transcripción del mencionado cuaderno, en primera persona, a través de la voz de Fernando David, sobre quien se transfiere, entonces, la focalización del capítulo. Las partes referidas al Sanatorio están escritas principalmente en el presente del indicativo, y el autor utiliza adverbios como “aquí”, tal como en la fuente original, indicando que allí se ubica el narrador ahora intradieético-homodiegético, Fernando David, cuando escribe tales recuerdos. Los demás segmentos están sobretodo en pretérito perfecto e imperfecto. Las partes relativas al encuentro con la madre en Madrid, que desencadena la escritura de tal cuaderno están compuestas principalmente de intervenciones entrecomilladas en primera persona a través de la voz de la madre. Gran parte de lo anteriormente dicho sobre *Baal Babilonia* se aplica también a este capítulo, con las diferencias ya señaladas, además de otro cambio importante: el texto ya no va dirigido a la madre, con el uso de la segunda persona gramatical: todas las referencias al personaje materno son sustituidas por “ella” en lugar de “tú”, provocando un distanciamiento entre el narrador y su madre, así como una disminución del carácter confesional y a la vez acusatorio del discurso en relación a su fuente original.

El siguiente capítulo “Consejo de guerra de oficiales generales contra el teniente Fernando Ruizbal” (125-130) vuelve al narrador en tercera persona, afirmando que entre los documentos encontrados por el personaje Fernando David, estaban los que reproduce entonces, relacionadas con la causa contra el padre. Además de la transcripción, hay una intervención del narrador:

Gracias a este documento se enteró de que su padre, probablemente, había pasado diez meses en capilla condenado a muerte. Primero en un calabozo del fuerte de María Cristina de Melilla y luego en otro del peñón del Hacho de Ceuta.

[...]

Tras años de infructuosas gestiones, por fin, Fernando David tuvo entre sus manos el segundo proceso de su padre (CTA 126)

Algunos de los documentos están redactados en primera persona, otros en tercera; se trata de transcripciones meramente informativas sobre el proceso del padre. La gran cantidad de documentos reproducidos en esta obra le confiere un carácter de verdad más allá de la verosimilitud, como si la presencia de textos oficiales atestiguara la veracidad de la historia, y la interpretación que tiene de ella su narrador. Por otro lado, indican la exhaustiva investigación emprendida por el autor en la búsqueda de su padre. El capítulo siguiente, “Informe (probable) sobre Fernando” (131-134), sigue la misma fórmula de narrador en tercera persona presentando una transcripción al lector; en este caso, reproduce una carta de un anónimo compañero de armas del padre, recibida por el autor en respuesta a una solicitud de información.

“Pesadilla en el hospital” (135-151) discrepa de todos los demás: se trata de una nueva versión de la obra teatral *Los dos verdugos*. Las acotaciones del original son actualizadas por fragmentos narrados en primera persona, la voz de Fernando David, que reproduce, de forma dialogada, una pesadilla que habría tenido en el sanatorio tras la intervención quirúrgica a la que es sometido. Así que, en lugar de “La acción se desarrolla en una habitación muy oscura. A la izquierda, la puerta que comunica con la calle. Al fondo la puerta que comunica con la celda de castigo. Paredes desnudas. En el centro de la habitación una mesa y tres sillas.”⁷⁶, se lee “*Veo una habitación muy oscura. A la izquierda, la puerta que da a la calle. Al fondo la puerta que comunica con la ‘celda de castigo’. Paredes desnudas. En el centro de la habitación hay una mesa y tres sillas.*”⁷⁷ (CTA 35). Los nombres de los personajes de la obra original también se adaptan a la primera persona: “Francisca, la madre” pasa a ser “Ella” o “mi madre”; “Juan, el padre” se vuelve “Fernando Ruizbal” o “mi padre”; el hermano Benito desaparece, dando lugar al amante de la madre, el “Comandante Jotefón”; y el hijo “Mauricio” es sustituido por el

⁷⁶ Se ha utilizado la versión de la pieza disponible en: ARRABAL, Fernando, (1997): *Los dos verdugos*. En *Fernando Arrabal. Teatro Completo I*. Madrid: Espasa Calpe, (263-288).

⁷⁷ La cursiva es mía.

narrador, “Yo” – los pronombres posesivos se refieren al Yo-Fernando David. Dentro de la obra, esa pesadilla viene a acentuar las características negativas atribuidas a la madre, quien ejerce el papel de delatora del padre con sadismo. El carácter onírico señala, por otra parte, que el drama es fruto del subconsciente del personaje, con las exageraciones que le son propias, y no una mimesis de la realidad de los hechos. El desplazamiento que produce el autor, así, cobra importancia en el contexto de la recepción de su obra, y aclara que la visión de la madre como la delatora del padre era más fruto de la conciencia alterada por el sueño del autor que parte real de su historia familiar.

La duración de la historia narrada en la pesadilla es de un solo día; tras la delación hecha por la madre, los dos verdugos arrestan al padre y le torturan hasta la muerte. Antes de morir, sin embargo, el padre sufre nuevos tormentos provocados por la madre, quien además de echarle sal y vinagre sobre las heridas resultantes de los latigazos recibidos, las rasca con sus uñas. El discurso atribuido a la madre en ese capítulo se asemeja mucho a los proferidos por el personaje en *Baal Babilonia* y en el capítulo “Antiguo diario y recuerdos del sanatorio”: “ – Cuándo me has visto a mí, como al resto de las mujeres, divertirse o comprarse un capricho que me gustara o ir al cine o al teatro? Y bien sabes lo que me gustaría ir a los estrenos de teatro y, sin embargo, ¿cuándo me has visto gastarme cinco céntimos en ir a uno solo?” (BB 38) (CTA 71);

ELLA. – Sí, sí, tú no lo sabes bien. Cuando no es con mi marido, es con mi hijo siempre me toca sufrir. Yo no he sido más que la esclava de ellos en todo momento. Cuántas, cuántísimas mujeres viven de cualquier manera divirtiéndose día y noche en bailes, en cabarés, en cines. ¡Cuántísimas! Tú no lo sabes bien. Yo podía haber hecho lo mismo, pero he preferido sacrificarme por mi marido y por mi hijo, de una forma silenciosa y humilde sin esperar nada, incluso sabiendo que un día los seres que más he querido me dirían, como hoy me dice mi hijo, que aún no he hecho bastante. Ya lo ves. ¿Cómo responden a mis sacrificios?, dándome mal por bien siempre, siempre. (CTA 137)

Puesto que el discurso materno versa sobre sus propios sacrificios, mientras el narrador presenta el padre como el verdadero mártir y la madre como el verdugo, sus palabras son desacreditadas. Es más, contrapuestos a los hechos expuestos según la narración, sus discursos suenan falsos e incitan la rebelión del hijo. Aunque se le conceda la palabra a la madre innumerables veces, en ningún momento se asume

verdaderamente su perspectiva. Sus palabras suenan siempre exageradas en una narración que, por lo demás, se pretende objetiva, incluso documental. La superposición de la narración en tercera persona focalizada en el padre, la transcripción de documentos reales, la exposición aparentemente desapasionada de los hechos narrados en primera persona (en la voz de Fernando David) con los discursos maternos, destaca las palabras maternas por su impetuosidad y sus contradicciones internas.

El siguiente capítulo, “Vicisitudes penales y penitencias de Fernando Ruizbal” (153-173), retoma el narrador extradiegético-heterodiegético para introducir transcripciones de nuevos documentos. El narrador que aparece al inicio del capítulo afirma que, meses después de la operación, Fernando David empieza su investigación sobre el destino paterno, encontrando los referidos documentos en los archivos de la Cárcel de Burgos. Sin volver a interferir en la narración, el narrador y la simple exposición de los documentos confieren, una vez más, aparente objetividad al texto. Sin embargo, y especialmente al considerarse el capítulo posterior, está clara la perspectiva del autor al depararse, en su momento, con tales informaciones: toda la correspondencia mantenida por la madre con los directores del hospital y de la cárcel, en este capítulo, le confirma el abandono del padre, aludido en el título de la obra.

Los nuevos documentos aportan informaciones importantes en ese sentido: el padre recibe la libertad condicional en 1941, pasando a vivir en el Hospital Provincial de Burgos, y si en ese momento su esposa le hubiera proporcionado un domicilio, habría sido puesto en libertad. Ella, sin embargo, inicia una correspondencia tanto con el Director de la Prisión Central como con el Director del Hospital Provincial, ambos de Burgos, solicitando que su marido fuera internado en un manicomio y asegurando que no reunía las condiciones mínimas para cuidarlo:

Si Vds. no pueden acceder a este mi ruego, como yo no tengo bienes ni puedo, por mis ocupaciones, cuidarlo, si llega el día de tenerlo que sacar de ahí, mándenlo Vds. al Manicomio que le corresponda, pues yo, como le digo, no puedo de ninguna manera hacerme cargo de él, pues para hacer frente a las necesidades de mi hijo tengo que trabajar todo el día fuera de casa. (CTA 164)

El intercambio epistolar, compuesto de telegramas y cartas cortas, introduce nuevas voces en la narración, a través de narradores del tipo intradiegético-

homodiegético, que se manifiestan, como es propio de la epístola, en primera persona, dirigiéndose a sus destinatarios. Consecuentemente, el lector puede tener un contacto más directo con el discurso de la madre, sin necesitar la mediación de la memoria de Fernando David, que reproducía sus palabras según sus recuerdos e interpretaciones. En tales cartas, inicialmente, la madre manifiesta interés por la pensión alimenticia del padre como “pobre de solemnidad”. Le informan, por este medio, de la fuga del padre, que habría ocurrido el 29 de diciembre de 1941. La madre mantiene, entonces, comunicación telefónica y epistolar con el Administrador del Hospital Provincial de Burgos en el periodo de 1942 a 1945 solicitando su certificado de defunción, que vuelve a solicitar varias veces sin lograr obtenerlo:

Como yo estoy plenamente convencida

de su FALLECIMIENTO

ruego a Vd., en la seguridad que me dirijo a un caballero cristiano, que vea la forma de remitirme, lo antes posible,

el certificado de su defunción

puesto que forzosamente tuvo que ocurrir en esa población.

Es cosa que Vd. no puede suponer la falta tan atroz que me está haciendo.

Vuelvo a repetirle que confío en su caballerosidad y espero que sin tener que molestar a mis Jefes del Ministerio del Aire, al darse cuenta Vd. de mi situación, ponga el máximo interés para que este certificado me sea remitido con urgencia. (CTA 166-167)

Así, pues, la madre se dice totalmente convencida del fallecimiento del marido tras su fuga, y explica su necesidad financiera de obtener tal documento. Apela a la cristiandad de su interlocutor, y, por otro lado, explicita el apoyo que tiene de sus jefes en el Ministerio del Aire, como formas de convencer al administrador del Hospital Provincial a que le entregue el certificado. Es importante señalar que la madre no parece conocer los nombres de sus destinatarios, ya que empieza sus misivas refiriéndose a ellos por sus respectivos cargos.

Como no logra recibir el documento, en 1943, empieza a solicitar un certificado con constancia ya no de la defunción del marido, sino de su evasión, lo que le permitiría

solicitar una pensión por desaparición del mismo. Finalmente, pasa a solicitar, ya en 1945, un documento que certificara sus (supuestos) intentos de suicidio en la Prisión Central de Burgos y en el Hospital Provincial, que no están anotados en su expediente: “En estos escritos, cuanto más se *remache la nota* (como vulgarmente se dice) de sus intentos de suicidio haciendo constar que ello ocurrió más de una vez, etc., más surtirán los efectos para los que me son necesarios.” (CTA 172). Como respuesta, recibe la indicación de que no hay registros de tales intentos, y el médico del departamento de observación del hospital afirma que su marido no había intentado suicidarse en ningún momento, y que “su única tendencia era fugarse” (CTA 173).

No es necesaria la intervención de Fernando David como narrador en este capítulo para que, en ese momento de la obra, después de todo lo anteriormente expuesto, el lector sepa que no solo le espantará que la madre no acogiera al marido en el momento en que le conceden la libertad condicional, sino que le aterrarán las constantes solicitudes de un certificado de defunción paterna tras su desaparición. A los ojos del hijo, esto desvela el deseo materno de que el padre estuviera muerto – cuya muerte, como se sabe, le anuncia dos veces durante su infancia –, y su interés puramente financiero por el destino del marido. La perspectiva del hijo sobre tales documentos se hace patente en capítulo siguiente, “Correspondencia de Fernando David con su madre y con el comandante Jotefón” (175-234), en el cual, como indicado en el título, Fernando David intercambia cartas con su madre y el comandante Jotefón, que, se aclara aquí, era el jefe de la madre. Fernando David insinúa, además, en contestación a una intervención del comandante, que él mantiene con ella una relación amorosa, al afirmar que el cariño que le tiene a su madre es del “color de amor” (CTA 212).

“Correspondencia de Fernando David con su madre y con el comandante Jotefón” ya empieza con la total desaparición del narrador extradiegético-heterodiegético; las cartas se dividen por subtítulos que indican el remitente y el destinatario, como por ejemplo, la primera del conjunto, “Carta de Fernando David a su madre”, y asumen el foco narrativo y la voz de aquel que escribe la carta. En ese capítulo, por lo tanto, el lector se depara con un juego de voces, a través del cual puede familiarizarse con distintas perspectivas sobre los eventos que obsesionan al autor, y que hasta ese momento se conocen casi exclusivamente por la perspectiva de Fernando David. La primera carta que dirige a su madre, y la escribe en el día de su trigésimo cumpleaños, “Hoy acabo de cumplir treinta años.” (CTA 175), lo que indica que en ese momento

narrativo ya han pasado años desde el descubrimiento de la alacena, al que se refiere como “la tragedia de papá”. Pero el personaje sigue buscando desvelar los misterios que le fueron presentados en aquel momento: “¡Cuán difícil me resulta quererte con aquel amor que durante años atavió de gozo y calma tantos instantes de mi infancia y adolescencia! A lo mejor tú misma me sigues queriendo como antes del día en que descubriera la tragedia de papá.” (CTA 175).

Incluso detalles aparentemente sin importancia, como el hecho de que la madre le corrigiera su postura cuando era niño, están colmados de simbolismos contra el padre: “De niño tú me pedías que imitara a los vencedores, los que condenaron a mi padre. Para que no me encorvara me decías: ‘Ponte derecho como el general Moscardó’”. (CTA 179). Esta referencia explícita a la madre tomando a un general como modelo a seguir, aclara fragmentos de *Baal Babilonia* y del propio *Ceremonia por un teniente abandonado* en los que la madre le hacía mirarse en el espejo para cerciorarse de que asumía una postura adecuada antes de entrar en su habitación: “Me decías que mirara mi silueta en el espejo para asegurarme de que iba bien derecho. Tú te sentabas en una silla y esperabas a que yo entrara. Cuando entraba en el cuarto, me miraba en el espejo, avanzaba hacia ti y, por fin, te besaba la mano.” (BB 89); “Me decía (ella) que mirara mi silueta en el espejo para asegurarme de que iba bien derecho. Se sentaba en una silla y esperaba a que yo entrara. Cuando entraba en el cuarto, me miraba en el espejo, avanzaba (hacia ella) y, por fin, le besaba la mano.” (CTA 82). Antes de leer esta carta de Fernando David, el lector podría interpretar los anteriores fragmentos como muestra de la educación estricta impuesta por la madre, pero a la luz de esta nueva referencia se nota que hasta en estos pequeños detalles, como la corrección de su postura, el autor impregna el texto de referencias que asocian la madre al régimen dictatorial franquista, del cual pasa a ser la representante en los espacios íntimos, en la psicología del narrador/personaje. Por otra parte, también se puede inferir como los textos de Arrabal se informan mutuamente, por lo que la lectura en conjunto de las obras aquí estudiadas enriquece su apreciación.

Las posturas tan frecuentemente asumidas por el personaje materno, en esta y en otras obras de Arrabal, son aquí ironizadas por el hijo, que a ellas se refiere como la “melodía preferida” de la madre: “Respondes a mis preguntas con tu melodía preferida: “soy una pobre viuda...”, “yo no sé escribir como tú...”, “tú ya de niño, a los diez años recibiste el premio nacional de superdotados, pero yo, ¡pobre de mí!...”. La letanía te

permite apartar el hosco rumor de las interrogaciones.” (CTA 175-176). No parece casual la elección de la palabra “letanía” para referirse al modo que tenía la madre de (no) contestar a sus preguntas, ya que, además del sentido coloquial empleado en la frase, puede relacionarse con oraciones cristianas. La letanía, afirma, y creo que se puede entender la frase con ambas acepciones de la palabras, es lo que le permite a la madre apartar las interrogaciones sobre el padre.

Como tiene tan ambigua relación con su madre, asevera que muchas veces ha intentado olvidar todo lo que pasó entre ellos: “¡Cuántas veces he intentado escribirte olvidándolo todo!” (CTA 175). La borrosa memoria del padre, sin embargo, no le permite ignorarlo, y, por lo tanto, no puede retomar el convivio amoroso que tenía durante su infancia con la madre: “Papá se yergue entre tú y yo en las ruinas del recuerdo.” (CTA 176). No puedo olvidarlo sobretodo después de tener acceso a las cartas transcritas en el capítulo anterior, a las cuales se refiere explícitamente:

Con la boca amarga he leído otras cartas tuyas en las oficinas de la cárcel de Burgos. [...] Tratabas de convencer, envuelta en humo, a la Administración. Para que cuando alcanzara la ‘libertad condicional’ le encerraran de nuevo. Pero esta vez en un manicomio. ¡Cómo me apena escribir estas líneas! ¡Muéstrame, por favor, que me confundo! (CTA 177)

Una vez más delinea la figura materna envuelta en humo, la describe en esas líneas como una figura manipuladora que intenta convencer a las autoridades de una mentira, de que su padre era un enfermo mental – lo que Fernando David claramente considera falso. Finalmente le ruega a la madre que le pruebe que está equivocado, el mismo pedido que hace Arrabal al general Franco en la carta que le dirige:

¡Cómo me gustaría que todo esto fuera falso!
Que usted pudiera demostrarme que todos los ecos que espantaron mi infancia y mi juventud (y que fueron confirmados posteriormente por libros que leí fuera) son pura invención. (CTA 39)

No le parece probable, no obstante, en ninguno de los dos casos, que se equivoque sobre su interpretación de los hechos. Como se sabe, la carta al general Franco nunca obtuvo respuesta; en otras palabras, el autor solamente recibió como

contestación un resonante silencio. Igual respuesta afirma recibir de la madre, aunque ella sí le escriba una réplica, y él no se queda satisfecho con sus palabras: “Sólo responde tu silencio cuando pido cartas, datos, nombres, fechas. [...] No te falla la memoria..., en lo que respecta a papá se diría que eres amnésica. Y, sin embargo, eres una mujer, felizmente lozana, despierta, y con excelentes facultades mentales.” (CTA 180). La revuelta de Fernando David está clara en la ironía con que trata las afirmaciones de la madre de “no acordarse” de ciertos detalles: le dice que parece amnésica, pese a que sea totalmente lúcida. Él se resiente al imaginar cómo podría haber sido diferente su vida, si las acciones de la madre hacia el padre hubieran sido distintas: “Yo podía haber tenido un padre, tras su liberación condicional en noviembre de 1941. Otra vida en mi vida.” (CTA 179).

Igual pesar le causa la forma cómo descubre que su madre trató al padre desde el momento de su encarcelamiento. En sus investigaciones, Arrabal no solo pudo leer cartas y documentos relativos al proceso del padre, como también pudo hablar con carceleros, enfermeros, y otras personas que le conocieron en épocas que el recuerdo del autor no alcanza. Basado en estos testimonios y documentos, dirige nuevas acusaciones a la madre: “Cuando me llevaste a ver a papá en la cárcel de Melilla, te suplicó: ‘Lo único que quiero es besar a mi hijo’. Se lo negaste. ‘No eres digno de ello.’ La dirección del penal, rompiendo tu ritmo, te ordenó que no volvieras a verle en compañía de tu hijo. Dime, por favor, que me han mentido.” (CTA 179). Fernando pide nuevamente que le enseñe que se equivoca, pues le abrumba la idea de que le hayan negado a él y a su padre un último momento de cariño. También se refiere a la carta enviada a la madre por el director de la cárcel:

Pude leer la carta que te envió el director de la cárcel de Burgos (Amideo Cuesta). Figura entre los documentos que escondes en la alacena como un dolor antiguo. Te pide, en ella, que trates a tu marido con comprensión... o que no le escribas tan “tremendas cartas”. Para que en 1940 un director de prisión de la “nueva España” se atreviera a defender a un prisionero político en aquel rincón clausurado a la mansedumbre... (CTA 176)

El efecto que le produce la carta es evidente: si a la figura que representa las fuerzas opresoras que mantienen encarcelado al padre – de quien no habría por qué esperar ninguna compasión – le pide a la madre, esta sí de quien se esperaría empatía y

cariño, que se aparte por el bien de su marido, esto significa que su tratamiento del esposo sería espantoso. Lo que acentúa la desconfianza del hijo hacia los argumentos maternos. Todos los descubrimientos hacen que ese narrador de treinta años revise su pasado y crea que todo lo que la madre le decía entonces es falso. Se resiente de todos los años que pasó creyendo en la falacia de la muerte de su padre: “Me escondiste la verdad. Durante años me cubrió la sombra larga de creerme huérfano.” (CTA 177). Cree que todas las afirmaciones de la madre relativas a esa supuesta muerte revelan, en realidad, un oscuro deseo de la madre: “Repites a menudo la fórmula: ‘tu padre, que en paz descansa’. Se yergue tu deseo por encima de la prueba.” (CTA 182).

Pasa, entonces, a señalar las contradicciones en el discurso materno, cuando está contrastada con información que le dieron otras personas: “Pretendes que era un borracho... y que cogía tales borracheras que ‘todo Melilla’ se enteraba. Todo Melilla... salvo los melillense que he encontrado.” (CTA 181). También señala la incoherencia que el acceso a los documentos del capítulo anterior le revela: “‘Nunca supe los nombres de los directores de las prisiones en que estuvo.’ Y, sin embargo, te carteaste con todos..., aunque asegures que: ‘nunca me dirigí a ellos.’” (CTA 181). Sin embargo, la propia madre le contesta, y el lector lo puede comprobar, que se dirigía a sus destinatarios por sus cargos, ya que desconocía sus nombres: “Se puede escribir a personas sin saber su nombre, si se sabe el cargo que desempeñan, ¿no es así?” (CTA 190). Una de las primeras veces que se tiene noticias de la familia paterna en la obra autobiográfica de Arrabal es en esta carta⁷⁸, una vez más con el objeto de apuntar las incongruencias de las historias contadas por la madre:

Afirmas: “El único familiar con quien tuvo trato, en prisión, fue su hermano Ángel”. Sin embargo, el tío Ángel me escribió poco antes de morir: “Pasé toda la guerra en el frente, al servicio del gobierno legal de Madrid, por lo que no pude escribirle al penal de Burgos que estaba en la zona “nacional”. Una vez la guerra terminada, encarcelado yo en Barcelona y condenado a muerte, por motivos de censura, no llegamos a escribirnos ni una sola vez”. (CTA 181)

⁷⁸ En los primeros capítulos de la obra, con el foco narrativo en el teniente Ruizbal, se mencionan, a través de sus recuerdos, su padre y su hermano Rafael. Pero es solamente en esta carta que el lector tiene noticias de la relación de la familia paterna con el personaje de Fernando David.

Fernando David afirma que la madre se había enfrentado al padre desde el primer momento de su encarcelamiento, y vuelve a utilizar el recurso de transcribir documentos para probar sus argumentos. En este caso, se trata de las gestiones relativas al título de “pobre de solemnidad” que tuvo que solicitar el padre para poder comer. El narrador sigue describiendo a la madre como alguien sin ninguna compasión por el marido:

Desde que le encalabozaron el 17 de julio de 1936 en el fuerte María Cristina de Melilla, te enfrentaste a él con inmenso afán. No recibí ni tu ayuda moral, ni material: ni cartas de consuelo, ni paquetes de comida. (¡Ojalá me confunda!) Abrumaste al hombre encarcelado, a orillas del olvido, repitiéndole: “Te has jugado el porvenir, el de tu mujer y el de tu hijo por la política”. (CTA 176)

Frente a las acusaciones de la madre de que el padre habría “jugado el porvenir” de la familia, al priorizar sus ideales antes que su mujer e hijo, Fernando David defiende la postura del padre, entonces apelando a la lógica de sus acciones en el contexto político del momento: señala que el padre rechaza la idea de rebelión en un momento en que no estaba claro que el grupo que se alzaba en contra del gobierno iba a vencer la disputa. Por lo tanto, no tendría sentido arriesgar sus ideales y su puesto por una rebelión que ni siquiera parecía prometedora. Fundamenta tales argumentos transcribiendo una carta de un alto funcionario hitleriano que transmitía su escepticismo sobre el triunfo de los rebeldes (178-179). Por lo que su conducta sería, en ese sentido, la más responsable según los criterios de la madre.

La madre contesta a su carta, aunque desde el principio no se muestre dispuesta a establecer una conversación de esta forma, ya que le hieren las palabras del hijo:

Querido hijo:

Tomé la determinación de no contestar a tu carta, ya que en ella no es que me pidas datos de tu padre – lo que sería lógico –, sino que parece como si destilaran hiel sus párrafos, como si no tuvieran otra misión que la de lanzarme dardos hirientes.

Esto me pareció en un primer momento y, por eso, decidí no contestarte, ya que nunca podría ponerme a tono en un combate de este tipo. (CTA 185)

Ella se refiere específicamente a algunas de las acusaciones de Fernando David, por ejemplo en relación a su afirmación de que la madre nunca le había enviado comida o se había preocupado por el padre: “En Melilla se le mandaron paquetes a barullo. Cuando nos vinimos de África, pasamos por Ceuta, mucho más molesto y costoso, sólo por verlo.” (CTA 186). También contesta a las afirmaciones del hijo de que los retratos que le tomaba el padre eran una muestra de su amor por él: “Como en todo das una interpretación errónea a que a ti te hiciera tantos retratos. De esa época tengo yo sola millares de fotos. No lo recordarás porque es lógico. Si después se hicieron menos es porque las necesidades de la casa no permitían ese lujo que es hacer fotografías. Todo es como se mire. ¿Ves cómo fallas en tus interpretaciones?” (CTA 190). La madre no le responde, sin embargo, punto a punto como le gustaría, a cada una de sus acusaciones, y también ironiza las palabras del hijo, que, afirma, utiliza su inteligencia para distorsionar la verdad: “La verdad es que hay en tu carta múltiples cosas que no comprendo: das vueltas a los asuntos para hacerles decir lo contrario de la realidad. Claro que por algo ganaste el premio de Superdotado.” (CTA 189). Igualmente alude a su inteligencia y a su cultura como motivo de separación entre ellos, por una distancia intelectual, que, sin embargo, no le entristece, sino que, al contrario, le complace, ya que todo lo que quería era poder proporcionar una educación a su hijo: “Hay mucha distancia entre tú y yo. Me satisface enormemente que sea así. Ésa fue mi ilusión de siempre y me alegra que se consiguiera para ti. Tú tienes, de todos modos, más posición que yo. Así que no me duele que esto sea una cosa que nos separe, al contrario, como digo, me satisface.” (CTA 192).

Luego, interviene el comandante Jotefón, defendiendo a la madre de las “horribles cartas” que le había enviado su hijo, afirmando que era una pena que Fernando David no estuviera en España para que se pudieran explicar “entre hombres”. En una inversión de papeles, le acusa de ser sádico hacia su madre, y arguye que todos los recuerdos que guarda del padre no son verdaderos, ya que toda la información que tiene a este respecto le fueron transmitidas por otras personas: “los recuerdos que tienes son sólo de ‘decires’” (CTA 208). Y concluye que nadie más que él le da importancia al padre: “El nombre de tu padre ha pasado inadvertido para bien y para mal a todo mundo, a excepción exclusivamente de ti.” (CTA 208). El comandante habla largamente de los méritos de la madre, y de sus sacrificios por ver al hijo en una esfera a la que “no pertenecía”. Pasa, entonces, a atacarle directamente: “Naciste raro, tu rareza

te ha hecho morbosos. Tu madre paga las consecuencias, aun siendo mero instrumento.” (CTA 209). También afirma que Fernando David habla mucho de política en sus cartas, tema que no les interesa lo más mínimo al comandante y a la madre, según afirma.

Fernando David le contesta, como es habitual en esa voz narrativa, rebatiendo punto a punto las afirmaciones del comandante, incluso ironizando sobre sus palabras: “Mis cartas te parecen frutos morbosos de mi temperamento masoquista o del odio a mi madre, y lo que escribo, barbaridades despiadadas. No abusas de ternura.” (CTA 211). Revela que la madre ha cambiado de casa para huir de los vecinos, en consonancia con su comportamiento referido anteriormente de mantener puertas y ventanas cerradas: “Quiere que ‘no se hable fuerte’ para que los vecinos ‘no oigan lo que se dice’. Trata de aislarse en el ocaso y de romper con el pasado. El reciente cambio de casa (para huir de sus antiguos vecinos) es un eslabón más de esta cadena... que hoy ya juzga insuficiente.” (CTA 211). Él afirma que la madre oculta su pasado “en el olvido” porque se siente culpable de sus acciones hacia el padre, sin sanar la necesidad que tiene el hijo de desvelar todo el misterio que envuelve la figura paterna: “¿Por qué no acabar con los misterios sin apuñalar los recuerdos?” (CTA 212). Confiesa que cada nuevo descubrimiento sobre la vida del padre le hiere profundamente, y equipara el destino paterno al sufrimiento de Cristo: “Casa vez que me comunican una nueva estación de su ‘calvario’, me paso parte del día llorando.” (CTA 213). De esa forma, le confiesa al comandante que al leer sus palabras respecto al padre le parece que los sufrimientos paternos no han terminado, aunque se consola atribuyendo las palabras del comandante a los celos. En relación a la afirmación de que al comandante la política no le concierne, Fernando David es tajante: “Dices que la política ni te concierne, ni te interesa. Es peor aún, tú estás ‘concernido; por ella. Tienes la menos apolítica de las profesiones que hoy se pueden ejercer en España. Pero ¿quién soy yo para darte lecciones entre matorrales de ignorancia?” (CTA 214).

A esto, el comandante Jotefón responde con una cortísima carta en la que recomienda que Fernando David deje de atormentar a su madre y que imite el heroísmo del padre escribiendo al general Franco: “Suicídase escribiéndole al Caudillo y deja de una vez de martirizar a tu madre.” (CTA 214). En la secuencia, el lector se depara con el siguiente subtítulo: “[Espoleado por la carta del comandante Jotefón, Fernando David escribió al general Franco públicamente]”, y transcribe una versión más corta de la *Carta al general Franco* de Arrabal.

El siguiente capítulo, “Últimos documentos” (235-243), reúne los documentos que el autor encontró en los archivos que pudo consultar con la llegada de la democracia, a los que el narrador se refiere como “kafkanianos”, ya que siguen el expediente de su padre años después de su desaparición como si siguiera en la cárcel durante todo esos años. En uno de los documentos llegan a concederle la libertad definitiva, en 1956.

La obra finaliza con la “Carta de amor a mamá en el día de sus noventa años” (245-258), sin intervención del narrador extradiegético, empezando ya con las palabras del hijo que se dirige a su “Queridísima mamá”. Escrita para felicitar a su madre por cumplir noventa años, la postura que Fernando David asume en esta carta, en relación a su madre, es totalmente distinta a todo lo anterior: ya más mayor, el hijo tiene una nueva perspectiva sobre todos los eventos pasados. Recuerda a esa madre de los momentos felices que compartían antes del descubrimiento de la alacena, prefiriendo en este momento, todo lo vinculado a esa relación edípica que tenían establecida: “Cuántas veces de niño lloraba desconsolado por la congoja de no poder expresarte con palabras lo mucho que te quería” (CTA 245). Al re-significar el pasado, el narrador adquiere también una nueva perspectiva sobre sus padres y sobre sí mismo:

A vuestra orilla pienso: “No soy el que soy”.

Tampoco ni él ni tú sois lo que sois. (CTA 246)

Pasa, así, a culpar, ya no a la madre, sino a “Madrasta historia” por todos los sufrimientos impuestos al padre y a él mismo. En una de sus reiteradas referencias a esa nueva culpable, se refiere a la ruptura con la madre como una interrupción en su “luna de miel”: “*Madrasta historia* eclipsó aquella luna de miel” (CTA 237). Todo el texto está repleto de recuerdos amorosos con la madre, relativos a su infancia y adolescencia. Y se refiere tanto a la relación convulsa que han tenido, después del descubrimiento en la alacena, como a sus esfuerzos por olvidarla:

Hice esfuerzos,

¡inútiles!

para olvidarme de ti.

Para maldecir tu recuerdo.

Intenté aborrecerte ¡de tan irracional manera! (CTA 248)

Tales palabras vuelven sobre las cartas que dirige a la madre en capítulos anteriores, que en su madurez le parece que contenían ataques “irracionales” que tenían como objetivo herir a la madre. Sin embargo, confiesa que aún en estos momentos, no podía olvidarla. Aún así, el descubrimiento de la alacena no pierde su fuerza y simbología de ruptura:

El día que descubrí los documentos de la alacena dejé de ser “niño”.
 Brutalmente me volví adulto, responsable.
 Ya nadie me ha dicho nunca más con aquella dulzura con que sabías reprenderme:
 “no te chupes el dedo” ...
 “haz tus deberes” ...
 “lávate bien las orejas” ...
 “no comas con los codos sobre la mesa...”
 ¡Cómo se mece el tiempo en mis recuerdos! (CTA 249-250)

Por otro lado, como se puede inferir del fragmento anterior, la ruptura con la madre pasa a ser vista con una nueva perspectiva, la del dolor por la separación. Además, la propia figura materna es modificada: es descrita como una madre cariñosa incluso en los momentos en que tiene que reprender al hijo. El hijo finalmente da credibilidad a los argumentos maternos, y pasa a concordar con el antiguo argumento de la madre, según el cual a ella también le había sido impuesta una especie de cárcel: “Has estado demasiados años clausurada y prudente.” (CTA 254). Es más: como “madrasta historia” pasa a ser la culpable por el destino paterno, la madre pasa a considerarse como una víctima más de esa historia:

Cuán fácilmente resbalamos papá, tú y yo, por el resbaladero de la fatalidad.
 Éramos como tres reses que *madrasta historia* trataba de reducir y cazar. (CTA 252)

A través de una secuencia de carácter onírico, en la cual un amigo del narrador le lee las cartas del tarot, se presenta incluso una posibilidad inusitada sobre el destino paterno; mirando a las cartas, el amigo pronuncia su interpretación sobre el pasado del narrador y de su familia: “Tu padre acaba de fugarse, saltando el muro de la cárcel. Le ha ayudado el hombre que está con él. Ambos, desnudos, se miran y se aman. Tu padre

se esconde a partir de ese momento para que la Justicia (tu madre) no descubra su transformación amorosa.” (CTA 255). La posibilidad de que el padre se hubiera fugado y hubiese mantenido el silencio para no desvelar su homosexualidad encierra una esperanza infantil de que el padre siga vivo, y que la falta de noticias sobre él se deba a algún motivo que le obligue a mantener el silencio. Además, por primera vez, se da cuenta de que habrá muchas posibilidades que él no ha considerado, siempre viendo la madre como la responsable de la desaparición del padre. Esta posibilidad es, así, también una petición de disculpas: “Durante años en todas las conjeturas figurabas y, sin quererlo, ¡cuánto te hecho sufrir!” (CTA 256). Termina la carta volviendo a culpar a madrastra historia por los sufrimientos, ahora compartidos, de su padre, su madre y los propios. Y desea que su madre sea feliz, que viva muchos años más:

Hoy en que tú (¿y papá?) has alcanzado los noventa años,
cómo deseo que la soledad no sea nunca más tu cárcel
ni el retiro de tu celosía.

Palabras me faltan donde devoción me sobra.

Que cumpas muchos años,
mamá...
cólmame con este regalo. (CTA 258)

El final de la obra, por lo tanto, no vuelve al narrador inicial que seguía la vida del teniente Ruizbal, sino que termina con la voz de Fernando David, en una revisión de su pasado, sobretodo en lo que se refiere a su madre. Se nota que el destino paterno sigue siendo una obsesión hasta el final, pero todo con una nueva perspectiva que solamente el tiempo le pudo conceder.

El texto de *Carta de amor (como un suplicio chino)* se forma a partir de obras anteriores de Arrabal, sobretodo del intercambio de cartas entre Fernando David y su madre en *Ceremonia por un teniente abandonado*, en especial su capítulo final, “Carta de amor a mamá en el día de sus noventa años”, y la obra teatral *Los dos verdugos*, también presente en *Ceremonia por un teniente abandonado* como “Pesadilla en el hospital”. Se establecen, por lo tanto, muchas intertextualidades entre tales obras.

Carta de amor es una obra teatral, por lo que tiene características textuales distintas a la novela, especialmente en lo concerniente a la figura del narrador, que muchos considerarían inexistente en una pieza de teatro; por otro lado, quizás se podrían considerar como narrador de la obra teatral sus acotaciones. Más interesante para este análisis, sin embargo, son las voces de los personajes. Pese a que se trate de un monólogo protagonizado por la madre, la voz del hijo es constantemente evocada en el discurso materno, que le cede la palabra al leer cartas antiguas o al referirse a ellas de memoria. Igualmente se refiere a las propias palabras que habría dirigido al hijo años antes, por lo que la propia madre habla desde distintas perspectivas, diferentes momentos de la historia (Madre que recuerda haber escrito/ Madre que escribe). Y esta es la característica principal de esta obra: el autor finalmente le concede totalmente la palabra a la madre, a quien pasó durante tantos años – y tantas obras – dibujando como la culpable de todos los infortunios del padre y, en consecuencia, de sus propios tormentos. Aunque el lector pudiera, aparentemente, tener contacto con la perspectiva materna en obras anteriores, ya que ella asume la voz narrativa en diversos momentos en *Baal Babilonia* y en *Ceremonia por un teniente abandonado*, la cual incluye incluso una carta redactada por ella, la perspectiva del hijo permanece como soberana, y dirige la percepción del mismo lector. En el capítulo en que se reproduce la réplica de la madre a Fernando David, por ejemplo, el hijo le vuelve a escribir cuestionando punto por punto las declaraciones maternas, pero ya no vuelve a recibir una respuesta, por lo que tiene la última palabra sobre el tema. El silencio de la madre, es verdad, puede ser interpretado de diferentes formas, y una de las posibilidades sería justamente la de no dignificar las acusaciones del hijo con una respuesta. El lector, no obstante, pasa la mayor parte de la obra acompañando la perspectiva de Fernando David, por lo que el silencio materno probablemente no alcance la misma fuerza que las minuciosas exposiciones del hijo.

Por otro lado, también es cierto que en “Carta de amor a mamá en el día de sus noventa años” el hijo ya ofrecía una revisión del pasado, con una nueva perspectiva sobre los mismo eventos que le obsesionan durante toda la obra, pasando a culpar a “Madrastra historia” por todo el sufrimiento, cambiando la visión que tenía sobre la madre. Si parecía que el autor ya había hecho las paces con su pasado, y especialmente con su madre, en el final de la obra anterior, entonces, ¿por qué escribir *Carta de amor*? Ángel Berenguer parece hacerse la misma pregunta en el prólogo de esta obra:

Parecía que todo estaba dicho y que pocas novedades quedaban por dilucidar en esta historia desgraciada que enfrentó durante décadas a una madre y un hijo apaleados por la *Madrastra historia* que Arrabal invoca en su texto. La carta de amor, más me parece un testamento de amor, porque atestigua y publica la geografía de una relación íntima. En tal sentido, Arrabal concede a su madre la palabra que es de ella y permite que suenen sus razones, en ello está la sorpresa.

Los argumentos de Carmen Terán siempre fueron los mismos, y quienes tuvimos la suerte de conocerla, tratarla y estimarla lo sabemos desde hace muchos años. En este testamento, el notario Arrabal nos los transcribe del modo más fehaciente y generoso que puede. Y ello supone un paso adelante que transforma al autor y a su personaje. (2004: 7-8)

Ceremonia por un teniente abandonado termina, como ya he señalado, con la carta del hijo, pero no se sabe cuál es la acogida de la madre a sus palabras. Además, todo lo anteriormente expuesto en la novela no se borra con la última carta de Fernando David, de forma que la imagen de la madre, a los ojos del lector, es indisociable de todas las críticas que antes le había dirigido el personaje. La novedad que ofrece esta obra es, como indica Berenguer, la concesión total de la voz narrativa a la madre, sin satirizarla, sin la yuxtaposición de fragmentos contradictorios de su discurso, sin la soberanía de la perspectiva del hijo.

Por otro lado, la intertextualidad que mantiene con las obras anteriores genera una ambigüedad sobre el discurso materno, que en un primer momento se presenta como independiente de la perspectiva del hijo. Al repetir frases de *Los dos verdugos* y, en su nueva versión, "Pesadilla en el hospital", por ejemplo, la figura de la madre establece una conexión con el personaje de las obras que la preceden. En realidad, el personaje no repite las frases en un nuevo contexto, sino que se refiere explícitamente al intercambio de cartas que años antes había establecido con el hijo, al que se tiene acceso en *Ceremonia por un teniente abandonado*. La madre aquí, utilizando el presente del indicativo, esto es, situándose en el presente de su discurso, menciona las cartas que recibió de su hijo, de las cuales reproduce fragmentos en *itálico*, y empieza a recitar, también en el presente, pero en frases entrecuilladas, la respuesta que le había enviado tantos años antes.

“Pero papá hubiera podido volver a casa como cientos de miles de prisioneros políticos condenados y luego indultados. Hubiéramos podido disfrutar por lo pronto de un salario más, quizás (dados sus estudios) superior al tuyo. No permitiendo su retorno, me impediste beneficiarme, en un ingrátido ahora, de su presencia.

“Y no olvides la carta que te envió el propio director de la cárcel, escandalizado por tu comportamiento con papá”.

Tuve que responderte:

Saca otro papel antiguo y amarillento que no lee.

“Esta carta de reproches que me envió el director del presidio de Burgos demostraba en realidad que, aunque yo no estaba oficialmente encarcelada, es como si lo hubiera estado todo el tiempo. (CDA 25)

La forma en que la madre presenta las cartas aquí genera un intercambio entre ella y el hijo que se acerca más al diálogo, ya que en ningún momento de todas estas obras esos dos personajes establecen un diálogo real – en todas las referencias a la conversación que tiene con la madre en Madrid, en *Baal Babilonia* y en *Ceremonia por un teniente abandonado*, solamente habla la madre, y el hijo reacciona sin decir palabra. Las cartas que intercambian, por otro lado, no son, obviamente, diálogos simultáneos, de forma que tales conexiones entre los discursos de los personajes están separadas por páginas en el texto original: “Esta carta que tanto cacareas del director de la cárcel, demostraba nada más que, aunque yo no estaba oficialmente encarcelada, es como si lo hubiera estado todo el tiempo.” (CTA 186);

Pero si en noviembre de 1941 no hubieras preferido que papá fuera a un manicomio, habría vuelto a casa como cientos de miles de prisioneros políticos indultados. Hubiéramos disfrutado por lo pronto de un salario más, quizás, dados sus estudios, superior al tuyo. No permitiendo su retorno, me impediste beneficiarme, en un ingrátido ahora, de su presencia. (CTA 194)

Expuestos por la madre, así, los fragmentos de las cartas de ambos personajes asumen una forma más fluida de diálogo simultáneo, aunque, por otro lado, es la voz de la madre la que recita ambas partes. Asimismo, acrecentando la ambigüedad de la

memoria materna y del propio carácter *exterior* a Arrabal que asume la figura materna aquí, en otros momentos, en lugar de citar realmente un fragmento de su réplica (tal como está transcrita en *Ceremonia por un teniente abandonado*), reproduce unos de los fragmentos de “Pesadilla en el hospital”, que no debería ser más que una pesadilla del personaje Fernando David:

“Yo no he sido nada más que la esclava de vosotros, de tu padre y tuya, en todo momento. Cuántas mujeres viven de cualquier manera divirtiéndose día y noche en bailes, en cabarets, en cines.

¡Cuántísimas!

“Yo podía haber hecho lo mismo, pero he preferido sacrificarme por tu padre y por ti, hijo mío, de una forma silenciosa y humilde.

“Cuántas veces le dije: ‘Me vas a dejar viuda y a tu hijo huérfano’. Pero ¿qué hizo él? Sin oírme siguió su culpable camino. (CDA 24)

ELLA. – [...] Yo, que no he sido más que la esclava de ellos en todo momento. Cuántas, cuántísimas mujeres viven de cualquier manera divirtiéndose día y noche en bailes, en cabarets, en cines. ¡Cuántísimas! Tú lo sabes bien. Yo podía haber hecho lo mismo, pero he preferido sacrificarme por mi marido y por mi hijo, de una forma silenciosa y humilde [...] (CTA 137)

“ELLA – [...] Cuántas veces le dije: ‘Me vas a dejar viuda y a tu hijo huérfano’. Pero ¿qué hizo él? Él dejó aparte mis advertencias y siguió su culpable camino. (CTA 148)

Si no se consideran como base para el discurso materno las obras anteriores a esta, no hay ningún problema con su discurso, aunque pueda parecer dura en lo que se refiere al padre; en este nuevo contexto, sus palabras suenan más comprensibles. La intertextualidad establecida con *Ceremonia por un teniente abandonado*, sin embargo, suscita nuevas cuestiones: si se considera que la madre tiene como base las cartas reproducidas en el capítulo “Correspondencia de Fernando David con su madre y con el comandante Jotefón” y que la carta que recibe en el momento del discurso es la “Carta de amor a mamá en el día de sus noventa años”, entonces, una vez más, el lector podrá dudar de la fiabilidad de su memoria. Además, que ella mencione palabras dichas en una pesadilla del hijo acorta la distancia entre ellos, produciendo una identificación entre

madre e hijo, o recordando al lector que no tiene un contacto *real* con el discurso materno, por más que se le ceda la palabra al personaje, ya que todo el texto es, en realidad, producido por el autor.

Además, a diferencia de lo que se podría esperar, *Carta de amor* no es la mera recepción (y reacción) de la madre a la última carta que le habría enviado el hijo. Muchas de las frases escritas por el hijo en la obra anterior son aquí atribuidas a la madre, por ejemplo.

Cuando papá fue linchado al son de calumnias, la culpable fue... *madrastra historia*.

Cuando papá fue atormentado y condenado, la culpable fue... *madrastra historia*.

Cuando papá fue negado y encalabozado, la culpable fue... *madrastra historia*. (CTA 247)

Cuando tu padre fue linchado al son de calumnias, la culpable no fui yo, fue

... *Madrastra historia*.

Cuando tu padre fue atormentado y condenado, la culpable no fui yo, fue

... *Madrastra historia*.

Cuando tu padre fue negado y encalabozado, la culpable no fui yo, fue

... *Madrastra historia*. (CDA 31)

En *Ceremonia por un teniente abandonado*, es el hijo el que transfiere la culpa, que solía otorgar a la madre, a la “*madrastra historia*”; en *Carta de amor*, es la propia madre quien afirma que la culpable no era ella. La relación entre ambas obras es, por lo tanto, más compleja que un simple juego entre narrador y narratario, dando a conocer la reacción materna a las misivas del hijo. Igualmente se puede notar, por los fragmentos anteriores, una intención más poética en la escritura de *Carta de amor*, por la disposición de las palabras en el texto. De las obras que aquí se analizan, es seguramente la más poética.

Si aquí se valora más que en las obras anteriores la percepción materna de los acontecimientos, en cuanto narradora ella no es del todo fiable: repite en distintos momentos de la obra su felicidad al recibir una carta del hijo, de quien, afirma, lleva mucho tiempo sin recibir noticias. Cada vez que se refiere a dicha carta, no obstante, presenta una nueva versión sobre cómo, cuándo y de quién la habría recibido:

¡Qué felicidad, hijo mío! Estás a miles de kilómetros y te imagino juntito a mí. Esta mañana (¡del día de mi cumpleaños!), el cartero acaba de entregarme tu carta. La primera desde hace ¡tantísimo tiempo! La única que me has escrito después de tus diez y nueve años. (CDA 19)

Pero ¡qué gran felicidad siento hoy, hijo mío! Estás a miles de kilómetros y te imagino juntito a mí. Ayer por la noche (la víspera de mi cumpleaños), la cartera me entregó tu carta. La primera desde hace ¡tantísimo tiempo! La única que me has escrito después de tus diez y nueve años. (CDA 28)

Pero ahora ¡qué gran felicidad siento, hijo mío! Estás a miles de kilómetros y te imagino juntito a mí. Esta mañana (¡del día de mi cumpleaños!), la vecina me trajo el fax con tu carta. La primera desde hace ¡tantísimo tiempo! La única que me has escrito después de tus diez y nueve años. (CDA 32)

Pero ¡qué felicidad siento hoy, hijo mío! Estás a miles de kilómetros y te imagino juntito a mí. Esta mañana (¡del día de mi cumpleaños!), el portero acaba de subirme tu carta con una caja de bombones, de los que a mí me gustan. La primera carta desde hace ¡tantísimo tiempo! La única que me has escrito después de tus diez y nueve años. (CDA 36)

Pero ¡qué felicidad hoy, hijo mío! Estás a miles de kilómetros y te imagino juntito a mí. Esta mañana (¡del día de mi cumpleaños!), un mensajero acaba de entregarme tu carta con un ramo de flores, las que más me gustan. La primera carta desde hace ¡tantísimo tiempo! La única que me has escrito después de tus diez y nueve años. (CDA 39)

Aunque en todos los fragmentos, la madre sitúe el presente de la historia en el día de su cumpleaños, el lector⁷⁹ no puede estar seguro de su percepción del tiempo, ya que en un momento afirma haber recibido la carta “Esta mañana”, y en otro, “Ayer por la noche”. En relación al modo que recibe la carta y quién se la entrega, la memoria materna es todavía menos fiable: atribuye esta función primero al cartero, y afirma que la había recibido momentos antes: “el cartero acaba de entregarme tu carta”. Luego atribuye la acción a la cartera, después a la vecina, y esta vez añade que la recibe como fax; vuelve a referirse al momento de la recepción como reciente cuando menciona el portero: “acaba de subirme tu carta”. Añade, otra vez, nuevos detalles: en este caso

⁷⁹ Para este análisis considero solamente la parte textual de la obra, y, por lo tanto, considero su receptor como el lector, y no el espectador de la representación teatral.

habría recibido además una caja de bombones, específicamente del tipo que le gusta. Finalmente, afirma que la recibió de un mensajero, y que, igualmente, “acababa de recibirla”, refiriéndose, entonces, a un ramo de flores, también del tipo que más le gusta, el cual no especifica.

La generosidad de conceder la palabra a la madre, por lo tanto, no es tanta como podría parecer al principio. No se puede saber si le falla la memoria, si está inventando mentiras, o incluso si cree en las propias invenciones, tratándose, entonces, más bien de alucinaciones o de deseos no realizados de la madre. Su salud mental también es cuestionada por las acotaciones al final de la obra:

Está sonando el teléfono. ¡Qué alegría!

En verdad no suena el teléfono.

Seguro que es mi hijo...

Hace tantos años que no he oído su voz...

¡Hijo mío!

El teléfono sigue sin sonar.

¡Voy...! ¡Voy...! Cielito..., no te impacientes.

Aquí estoy... Dime... corazón mío.

Toma “un teléfono” que en realidad no existe. Habla como si estuviera entre sus manos.

Cómo me emociona que me llames hoy que cumpla años.

¡Al fin! (CDA 41-42)

Independientemente de la memoria y salud mental de la madre, empero, ella deja de representar el papel de verdugo o de delatora del padre. El hijo, después de años, lo entiende, y culpa a la “Madrastra historia” incluso por todo el rencor que llegó a sentir hacia su madre, aludiendo al martirio chino, subtítulo de la obra, al que habría sido condenado junto a ella:

Me cuentas la leyenda del más cruel martirio chino.

Las víctimas eran siempre dos enamorados
(o dos esclavos prófugos).

El verdugo los encadenaba, con grilletes, uno a otro por los pies y los depositaba en lo más hondo de un profundo pozo tapiado. Al cabo de meses, cuando el verdugo abría el profundo hoyo, los restos de las víctimas muertas entredevoradas, ancladas en el fondo, eran pasto de gusanos necrófagos. (22)

Ahora me escribes:

*“A ti y a mí
la guerra civil,
Madrastra historia,
nos infligió este martirio chino.
A punto también estuvimos de devorarnos.
Pero incluso prisionero de la fatalidad
soñaba con la esperanza.
Aquella que alimentó mi infancia
y mi adolescencia
... contigo”.* (CDA 22-23)

La madre, así, deja de ser el verdugo para ser una víctima más de “Madrastra historia”, por lo que deja de estar enfrentada a su marido y a su hijo, y pasa a estar en el mismo lado de la historia junto a ellos. Ella se refiere al padre junto, en contenido y textualmente, a ella y a su hijo, ya sin rencor, deseando que él también pueda gozar de paz.

Éramos como tres reses que
Madrastra historia
trataba de cazar y aniquilar. (CDA 35)

Tenemos que gozar nosotros también,
tú y yo,
y tu padre,
de la paz. (CDA 37)

Ciganos, de Bartolomeu Campos de Queirós, se inicia con un narrador en primera persona, extradiegético, presentando al personaje principal, cuya historia se seguirá en tercera persona, sin ser nunca nombrado. El foco narrativo se alterna entre el narrador y el personaje principal, aunque la mayor parte del texto está focalizada en el personaje. El narrador se presenta como mero observador, al principio, refiriendo incertidumbres sobre detalles como el nacimiento del personaje; pero, por otro lado, afirma conocer al personaje principal desde “el tiempo de los gitanos”, que se entiende como la época de su niñez.

Foi no tempo dos ciganos que o conheci. Ele era como a madrugada: perto de acordar, mas ainda cheio de sono. Era um menino feito de coragem e de medo.

Não sei bem de que paisagem ele havia nascido, nem com que paisagem ele andava sonhando. Mas não eram poucos os seus segredos, e seus olhos, estes eram líquidos como eram medroso os seus gestos.

Lembro-me contudo, de seu primeiro segredo: desejo escondido de ler a linha do horizonte e desvendar o mistério que diziam além dos mares e das montanhas. (CIG 8)

La postura del narrador se configura, así, desde el principio, de forma ambigua: conoce la intimidad del personaje principal; el narrador “se acuerda”, utilizando el presente del indicativo, del “primer secreto” del personaje. Tal afirmación confunde la distancia entre narrador y personaje, genera dudas sobre cómo conserva tales informaciones y desde dónde lo estaba observando.

Eu o vi certa manhã, engolindo seu café puro e fugindo rápido de seus cinco irmãos. Então, bem próximo dos ciganos, e lentamente, mastigou sua parte de pão. *Adivinhei*, naquele dia, outro segredo. Ele comungava a vontade de fazer-se atraído pelos ciganos e ser roubado por eles.

Ah, ser roubado era o mesmo que ser amado. Ele sentia que só roubamos o que nos falta. E ele – como gostaria de ser a ausência, mesmo dos ciganos...⁸⁰(CIG 20)

El narrador pasa a utilizar el pretérito perfecto para referirse al tiempo en que transcurre la narración, afirmando que, “cierta mañana”, vio el personaje tomando su café en el desayuno apresuradamente, huyendo de los cinco hermanos – en una clara referencia autobiográfica. Para que el narrador le pudiera *ver* en la intimidad de su casa,

⁸⁰ La cursiva es mía.

se podría deducir que se trata de uno de los personajes de la narración, aunque no participe activamente en los eventos relatados. Sigue, sin embargo, adentrándose en la psicología del personaje, al aseverar que *adivinó* un nuevo secreto del mismo: su deseo de ser robado por los gitanos. También utiliza el discurso indirecto libre para expresar los pensamientos del personaje: “Ah, ser roubado era o mesmo que ser amado”. En otras ocasiones, las reflexiones del personaje aparecen entrecomilladas, con el uso del condicional para acentuar su carácter fantasioso:

Um pensamento feliz, invadia, raras vezes, o menino, que passava então a construir estórias. “Seria roubado pelos ciganos e o pai partiria para resgatá-lo. Ofereceria recompensa, mesmo pouca, pediria rezas. E como todos os meninos ele voltaria para casa e se amedrontaria com os ciganos. Adotado, esqueceria o caramujo sobre a mesa, e pelas mãos do pai percorreria a vida e dormiria nas madrugadas. Herdaria o mesmo ofício e como o pai andaria estradas. Cansados repousariam os talheres e viveriam em silencioso afeto.” (CIG 26).

A través de dicha fantasía se descubre un niño solitario y triste, al que el pensamiento feliz invadía “rara vez”. La historia que se imagina con los gitanos alberga su deseo de llamar la atención del padre, y la búsqueda que este emprendería le probaría su amor, del cual no estaba seguro. Y entonces podría ser “como los otros niños” y temer a los gitanos, ya que, en ese momento, por lo contrario, no los teme, y desea que le roben de su familia. El miedo a los gitanos solo podría existir si tuviera el amor paterno. Por la mención a la profesión paterna, la de camionero, que se deduce por la referencia a las carreteras, y su deseo de heredar tal oficio, se establece una identificación imaginaria con el padre, en el caso de que éste le amara. Luego vivirían en silencioso afecto, y tendría un cariño que no necesitaría ser explicado, pues habría una mutua comprensión.

La descripción, no obstante, ilumina solamente al personaje, sin explicar el uso de un narrador en primera persona que no participa en la historia, y no es ni siquiera un personaje secundario. Según Michel Butor (1963: 77), la tercera persona gramatical es la forma más espontánea del narrador de una novela: “Cada vez que el autor utilice otra, será en cierto modo una ‘figura’, nos invitará a no tomarla al pie de la letra, sino a suponer la otra sobre esta, siempre sobrentendida”. La elección de narrar en primera persona, en este caso, pues, no se explicita al principio del texto.

Como en las otras obras de Queirós que componen este conjunto, el tiempo de la narración no parece progresar por nexos causales entre los eventos narrados. Su escritura podría parecer, por eso, anecdótica, pero no es el caso. En realidad, los elementos cotidianos despiertan el impulso lírico de su narración. Así, pues, al mencionar la curiosidad que sentía el niño por las gitanas que sabían leer el futuro en las manos de las personas, permite la siguiente reflexión:

Ninguém sabia, nem as sábias ciganas, que morrer cedo era a sorte de sua mãe, mas assim foi. Ela partiu numa madrugada, neste momento frágil em que nem mesmo a natureza se define. Instante onde a verdade e a mentira se equilibram, cuidadosamente.

Lembro-me, isenta de vaidade, incapaz de escolher o colorido de suas definitivas vestes ou as cores de suas flores, trancou sobre o peito as mãos, como que avisando que nada mais poderia ser recolhido.

As ciganas, mesmo do Egito, nem elas poderiam agora adivinhar seu derradeiro percurso.⁸¹ (CIG 14)

Con la progresión del relato, la distancia entre el narrador y el personaje se acorta todavía más, y, por otro lado, se va volviendo más clara: al describir el momento de la muerte de la madre (del niño), el narrador se acerca al evento llevándolo a su presente: “Lembro-me”. Tal intervención del narrador no es necesaria para la historia que está contando; podría perfectamente suprimir “Lembro-me” de la oración sin cambiar el momento recordado. Al intervenir de esta manera en la historia, pues, el narrador empieza a identificarse con el personaje, ambos parecen compartir el recuerdo referente a la madre. Tiene el efecto, asimismo, de aproximar la memoria de la muerte de la madre al presente de la enunciación, aunque probablemente ese instante está distante del presente del narrador, de forma que se acentúa el dolor causado por la muerte de la madre, manteniendo la fuerte impresión que causa su pérdida, distendida en el tiempo, tan impactante como en el momento en que de hecho ocurre.

Al final de la narración el narrador menciona un encuentro con el niño:

Não faz muito, encontrei esse menino. Estava alheio como antes da chegada ou depois da partida dos ciganos.

Ele passeava entre fadas, conchas, pássaros e domingos. Tentei por outra vez adivinhar seu pensamento. Vi que seu coração já não anda farto de desejos. Como caramujo,

⁸¹ La cursiva es mía.

enrolado em si mesmo, ele imagina viagens a lugares que só existem muito depois das nuvens. (CIG 30)

Se puede interpretar tal encuentro como la reunión entre el Yo infantil y el Yo adulto del autor. Un intento de recuperar el yo infantil, de no perder de vista sus deseos, su perspectiva de quien descubre el mundo por primera vez. Sin embargo, es imposible recuperarlo, por lo que no llegan a formar una unidad el narrador y el personaje; el niño se hace incluso más distante, ya sin tantos deseos y envuelto en sí mismo como el caracol que guardaba en su habitación. El caracol guarda, inasible, el sonido del mar que está tan lejos del niño, y el niño, igualmente, alberga las memorias de una infancia irrecuperable.

De forma semejante, *Indez*, única de las obras del conjunto en que se nombra al personaje (Antônio), el narrador se presenta en primera persona sin formar parte de la acción en la historia. Igualmente revela imprecisiones en sus conocimientos relativos a detalles del relato, lo que se podría atribuir a la propia indefinición de la memoria: “*Alguém, não sei se novamente a madrinha, receitou uma simpatia: lavar os pés da menina em água morna e depois fazê-la bochechar o dente com a água.*”⁸² (IND 75). El hecho de que el narrador no esté seguro de quién llevó a cabo la acción que recuerda transmite la impresión de que es una memoria lejana y que los recuerdos del narrador no son totalmente fiables. Por otro lado, presenta sus remembranzas de forma personal, de modo que el narrador se acerca al personaje. También expresa incertidumbre al utilizar locuciones modalizantes, tales como “deber de”: “*Enquanto todos pensavam que ele ficaria mais dois meses no escuro da noite da mãe, sem mais nem menos pulou para a vida. E, se assustou a todos, seu susto deve ter sido maior ao encontrar todos assustados. Sua timidez deve ter nascido aí.*”⁸³ (IND 15). Ese fragmento aporta informaciones que acercan el autor al personaje, aunque éste tenga un nombre distinto al suyo, por compartir un hecho biográfico: ambos nacen prematuros, de siete meses.

Paradójicamente, el hecho mismo de que el narrador exprese incertidumbre, confiere al relato una característica de *realidad* y de sinceridad, ya que es imposible que alguien recuerde todos los detalles de una vida con precisión. La forma como expresa sus dudas acerca de la narración, además, lo aproxima a un relato oral, en la manera en

⁸² La cursiva es mía.

⁸³ La cursiva es mía

que crea una ilusión de confianza entre lector y narrador. Asimismo, al privar al narrador de su omnisciencia, el autor acerca al propio lector de la obra y al personaje, ya que este pasa a participar de su proceso de rememoración y se ve compelido a rellenar las lagunas del relato con su propia experiencia. Según Lejeune, parte de la experiencia de lectura de un texto autobiográfico es “leerse a uno mismo en el texto” (1994: 40).

Además de la primera persona del singular, el narrador utiliza adjetivos posesivos de la primera persona del plural, *nuestros*, reforzando su participación en los recuerdos, aunque no clarifique cómo participa en ellos: “A infância brincava de boca de forno, chicotinho-queimado, passar anel, ou corria da cabra-cega. *Nossos* pais, nessa hora preguiçosa, liam o destino do tempo escrito no movimento das estrelas, na cor das nuvens, no tamanho da Lua, na direção dos ventos”⁸⁴ (IND 7). También se puede interpretar que el posesivo en plural, en este caso, incluye al lector.

El conjunto de obras autobiográficas de Queirós establece diversas relaciones intertextuales de unos y otros; en *Indez*, por ejemplo, están las primeras referencias a un programa de radio, *A voz do Brasil*, que es escuchado por los personajes masculinos, como señal de madurez y masculinidad, en distintas obras. En *Indez*, la referencia al programa tiene la función de explicitar que su hermano José ya se estaba haciendo mayor, y, por lo tanto, más parecido al padre, al escuchar el mismo programa que él:

Nem mais almoçava com os irmãos assentados no banco da cozinha. Ele mesmo fazia seu prato escolhendo o pedaço de carne maior. De noite rondava os adultos ou escutava a Voz do Brasil no rádio de bateria, com o pai. De vez em quando, com cara cheia de espuma, usava a navalha sem nenhuma cerimônia, só vaidade. Antônio perguntava sempre, olhando para o ar:

– Tem mais um pai nesta casa, tem? (IND 46)

En *Por parte de pai*, es el abuelo quien escucha al programa como parte de su ritual diario, que se mezcla con la rutina del nieto, quien hace sus deberes mientras tanto: “Meu avô, na cabeceira da mesa, seu lugar cativo, parecia passar a vida a limpo, esperando “A voz do Brasil”. Eu fazia os deveres, recordava as quatro operações, tirava a prova dos nove. Como minha avó, eu precisava me manter entretido, espantando as

⁸⁴ La cursiva es mía.

perguntas silenciosas.” (PPP 59). En ambos casos, las referencias al programa establecen un sonido familiar y cotidiano, asociado a las figuras masculinas de su familia, y a la rutina tranquila, cuando todo transcurre sin sobresaltos. En *O olho de vidro do meu avô*, sin embargo, *A voz do Brasil* es mencionada para resaltar el silencio que se instaura entre los abuelos paternos:

Nas tardes, Lavínia se assentava à porta da casa, em uma cadeira de palhinha bem trançada. Deixava as janelas abertas para entrar a luz do poente. Com a agulha na mão bordava. Com um dedal de prata protegia os dedos. O sangue mancharia as flores. Tecia em cores suas dores. Não perdia o sorriso de quem sabia ter passado sua vez. Meu avô apontava no fim da rua. Ela dobrava o bordado, mesmo parando no meio das pétalas. Passava a atiçar o fogo. Punha a comida, quente, na mesa. Meu avô dependurava a bengala no cabide da sala, tirava o paletó, assentava e comia, sem palavras. Depois do jantar só se interessava pela Voz do Brasil. (OVMA 33)

Lavínia pasa toda la tarde esperando a que su marido vuelva a casa: se sienta al lado de la puerta, de manera que puede verle en el camino de vuelta, y se pone a coser hasta que le ve surgir al final de la calle. Se nota que construye su rutina alrededor de la del marido, con “una sonrisa de quien sabía que ya había perdido su turno”, resignada por el distanciamiento del marido. Al notar que el marido está a punto de llegar, deja lo que está haciendo para calentar la comida y preparar la mesa. El abuelo, sin embargo, no le dirige la palabra mientras comen, y después de la cena enciende la radio. *A voz do Brasil*, en este caso, simboliza la falta de comunicación entre los abuelos maternos.

En *Indez* hay una referencia más al programa, al final de la obra, que sirve para recalcar una ruptura con lo cotidiano y con la paz que reinaba en la casa, señalando la tristeza del padre al recibir una carta con la noticia de que su madre estaba enferma: “Naquela tarde, o pai chegou com a cara amuada. Tomou banho e fez a barba sem muita conversa. Não ligou o rádio para ouvir a Voz do Brasil. Lia-se no silêncio que alguma coisa estava para acontecer. Depois de prolongada demora, ele retirou do bolso uma carta meio amassada e começou a ler para todos” (IND 55). La tristeza del padre se anuncia, por lo tanto, con el silencio, con la ruptura de su rutina al *no* escuchar su programa de radio habitual.

Indez presenta algunas de las raras intromisiones de un nuevo narrador en la obra de Queirós: la carta del abuelo Joaquim y las lecturas de la profesora en el colegio.

La carta del abuelo tiene como narratario al padre de Antônio, “Meu caro filho” (IND 55), y da muestras de la preocupación y cariño del abuelo por los nietos, a través de sus consejos sobre comidas y medicinas apropiadas para las enfermedades de la época del año en que les escribe. En el colegio, es la profesora quien introduce aún nuevas voces en la narración: el narrador en primera persona cede su espacio para uno nuevo, en tercera persona la mayor parte de la veces en que surge, que cuenta historias de reinas, princesas, hadas y castillos, lo que tiene el efecto de crear en los niños el deseo de volver al colegio al día siguiente para escuchar el final del cuento.

Al final de la obra, el narrador, así como en *Ciganos*, se confunde con el personaje principal en una progresiva identificación con sus memorias, las cuales pasa a enumerar en minuciosas referencias a la propia obra, y con los más variados detalles, desde objetos, animales, hasta olores, sabores, sonidos y sensaciones:

Não sei quantos anos se passaram. Sei que continuo recebendo recados de Antônio sempre: nas tigelas de arroz-doce das estações rodoviárias, na água que cai do sino em dias de chuva, nas caixas de lápis de cor nas vitrinas, no cheiro do arroz-afogado, no quadrado do sol passando pela janela, nos pés de jabuticabas, nos arco-íris e casamentos de viúvas, nos aquários com peixes, nas crianças que cruzam as ruas de uniforme, no chofer que passa dirigindo seu caminhão, no silêncio dos meninos sob marquises, no ovo frito sobre o arroz, nas notícias de nascimentos prematuros, nas rodela de salame de supermercados, nas histórias de tatu-bolinha ou de fadas, nos passarinhos do demônio em igrejas, nos ratos sem asas, nas cascavéis, nas bandas de música, nos limões, nas ferraduras dos cavalos, no leite das cabras, nas maçãs sem papel roxo, nos ramos de funcho, poejo, erva-doce, nas estações das águas, na estação da seca, nas cigarras cantando no fim da tarde, nos defluxos e coqueluches, no cheiro do currais, em trilhos e atalhos, em manteiga de cacau nas noites de frio, em retratos de mares, em gosto de lágrima, em galinhas e ninhos, em fogueiras de Santo Antônio, nos domingos de ramos, nos medos de demônios, assombrações, nos aniversários, na visita das abelhas às flores, no cheiro das gemadas, na primeira estrela que eu vejo, no queijo derretido em fatias de bolo, nos estojos de madeira, nos bilhetes recebidos a lápis, em frutas fora do tempo, em cadernos brancos, em diálogos e silêncios, em partidas e chegadas. (IND 84)

Hasta el final, como se puede notar, el narrador insiste en su incertidumbre: “*Não sei quantos anos se passaram*”. Es decir, no está seguro ni siquiera del tiempo transcurrido, lo que acentúa, por otra parte, la propia impresión de que mucho tiempo ha pasado desde la historia narrada y el momento de la enunciación, y explica sus

“fallos” de memoria. Pese al tiempo transcurrido desde entonces, sin embargo, el narrador afirma que sigue recibiendo noticias de Antônio y pasa a la minuciosa relación de detalles que evocan su recuerdo. Por todo lo anteriormente expuesto, se puede inferir que Antônio es el Yo infantil del narrador, el Yo adulto. Al final de la narración parece haber un encuentro entre ambas instancias del Yo:

Não há como esquecer-lo. Mesmo se tento prestar atenção ao meu trabalho, se escrevo com caneta vermelha ou azul, se passa uma formiga ou a sombra de um vôo de pássaro, se olho as nuvens ou relâmpagos, se entro em capelas ou se passeio em parques, Antônio não me deixa. Não sei qual de nós tem mais medo ou qual de nós tem mais amor. (IND 85)

El narrador no sabe cómo verse totalmente libre de Antônio, quien afirma que “no le deja”, símbolo de la inocencia infantil y de la curiosidad por descubrir el mundo. Parece haber, además, un intento consciente del narrador por recuperar las memorias infantiles que, tan lejanas, parecen disociadas del Yo adulto. La última frase acentúa simultáneamente la identidad y la diferencia entre los dos: “No sé cuál de nosotros tiene más miedo o cuál de nosotros tiene más amor”.

La primera obra del ciclo autobiográfico de Queirós que nos presenta a un narrador en primera persona es *Por parte de pai*, centrada en las memorias relativas al tiempo en que vive en la casa del abuelo paterno, Joaquim. La obra empieza con el abuelo en su sitio más característico en la casa: “Debruçado na janela meu avô espreitava a *rua da Paciência*, inclinada e estreita. Nascia lá em cima, entre casas miúdas e se espichava *preguiçosa*, morro abaixo.”⁸⁵ (PPP 7). El narrador confunde muchas veces “paciencia” y “pereza”, dos términos que caracterizan su percepción del abuelo, a quien se confunde, así, con el espacio donde vive. Perezoso, el abuelo vive observando a los habitantes del pueblo por la ventana de la casa, tras haber ganado la lotería, y ya no necesitar trabajar. El modo como el abuelo gana la lotería se relaciona con un tipo específico de apuesta que existe en Brasil, conocido como *jogo do bicho*, sobre el cual afirma Gilberto Freyre: “Da tradição indígena ficou no brasileiro o gosto pelos jogos e brinquedos infantis de arremedo de animais: o próprio jogo de azar, chamado do bicho, tão popular no Brasil, encontra base para tamanha popularidade no resíduo animista e

⁸⁵ La cursiva es mía.

totêmico de cultura ameríndia reforçada depois pela africana.” (2005: 206). El juego consiste en apostar, en lugar de un número, en un animal que se refiere a ciertos números específicos. Por la popularidad del juego en Brasil, sin embargo, es común que las personas jueguen a la lotería asociando los números a los animales a que corresponden en el *jogo do bicho*, tal como hace el abuelo:

Entre os parentes corria, à boca pequena, um boato sobre minha avó. Numa manhã, ela se levantou dizendo ter sonhado com um bicho, mas não se lembrava qual. Meu avô, acreditando em sonhos e até decifrá-los, chamou minha avó de vaca. Nesse momento, um cambista bateu na porta oferecendo uma tira da vaca. Ele não vacilou e comprou o bilhete inteiro. Ganhou a sorte grande na loteria. Adquiriu essa casa com tantas janelas e porta abrindo direto para a rua, com três degraus. Por casa do catecismo apelidei os degraus de Pai, Filho e Espírito Santo. Cada vez, ao sair ou entrar, eu pensava na Santíssima Trindade. (PPP 8)

Por el párrafo anterior se pueden inferir algunas conclusiones acerca del narrador: cuenta cómo el abuelo gana a la lotería refiriéndose a historias que le han contado otras personas; es una memoria adquirida por palabras ajenas, que el narrador, asumiendo la perspectiva del niño que regresa al pasado, no llega a entender del todo. Cuando se refiere al insulto que el abuelo dirige a la abuela no da muestras de entender que “vaca”, en este contexto, significa, en su acepción informal, lo mismo que “zorra” en español, y lo interpreta como una sencilla alusión al animal. El abuelo, dando señas de su naturaleza supersticiosa, cree en la interpretación de los sueños, pero no en el sentido psicoanalítico, sino en el sentido de que los sueños contienen presagios. Según tal creencia, y dado que en el momento en que su esposa le contaba su sueño, y él se dirigía a ella como “vaca,” le ofrecen “la tira de la vaca”, es decir, el número de lotería correspondiente a la vaca en el juego del bicho, el abuelo juega a la lotería apostando por tal animal. El abuelo materno, descrito como alguien más serio y cerrado que el paterno, en *O olho de vidro do meu avô*, se contrapone a Joaquim a través de una referencia intertextual a tales supersticiones: “Mas meu avô só devia ver o mundo inteiro quando sonhava. Para sonhar não se precisa de olhos. Sonho vê além de tudo. Ele nunca usava o sonho para jogar no bicho.” (OVMA 26). Con el dinero que gana, el abuelo se compra una gran casa, con muchas ventanas y una puerta que daba directamente a la calle, resaltando las asociaciones positivas que el narrador establece con el espacio.

Igualmente positiva es la relación que crea entre los escalones que llevan a la casa y Santa Trinidad, la cual, asociada a las supersticiones del abuelo, resalta el sincretismo propio de ese hogar.

Antes de ganar a la lotería, el abuelo era más activo, y, para diferenciar este pasado del momento de la narración, el narrador lleva el relato hasta el presente con el empleo del adverbio “ahora”: “Agora, da janela do seu quarto ele recebia, em horas certas, o apito da locomotiva que passava por Bom Despacho, Pará de Minas, Onça de Brumado, trazendo saudades, encomendas dos parentes.” (PPP 25-26). Pese a que utilice tal adverbio, sin embargo, mantiene los verbos en pretérito imperfecto, de forma que aleja tales memorias del presente de la enunciación. Este doble movimiento ubica las acciones en el pasado, pero transmite la sensación de que la memoria se *siente* como cercana para el narrador. Además, al utilizar “ahora”, el narrador acerca el lector al momento del relato, creando la ilusión de simultaneidad, y recalcando el cambio sufrido por el abuelo. No está claro en esta obra, sin embargo, desde dónde habla el narrador, aunque se sabe que mira hacia atrás, en una narración retrospectiva; pero como la mayor parte del tiempo asume el foco del Yo infantil no es posible precisar a partir de qué momento empieza a rememorar los eventos narrados.

Por parte de pai establece varios puntos de conexión con otras obras del conjunto, de los cuales destacan las referencias al problema que tenía el narrador, de niño, de orinar en la cama. En *Indez*, por ejemplo, se menciona el esfuerzo que hace para solucionar el problema, dejando de tomar agua después de la cena, ya que le avergonzaba mucho que todos vieran su colchón al sol al día siguiente. La madre entonces, creyendo en supersticiones populares, le ata un sonajero de serpiente cascabel al cuello como solución.

Passou a fazer maior esforço. Nem água bebia depois do jantar. Mas na madrugada era sempre a mesma coisa. Acordava com um calor forte e molhado escorrendo pelas pernas. E nas manhãs, podia-se ver seu colchão tomando sol e as roupas de cama no molho. Isso aumentava sua vergonha, que ficava estampada em seu rosto.

[...]

Ensinararam para a mãe, e não foi a madrinha, que um chocalho de cascavel, amarrado no pescoço, não deixava o menino urinar na cama. Não demorou muito e o senhor Olegário matou um, no roçado. A mãe prendeu o chocalho junto com a medalhinha no pescoço do

menino. Antônio passou a andar devagar, com medo de seu barulho chamar outro cascavel. (IND 29)

En *Ler, escrever e fazer de conta de cabeça*, la madre propone exactamente la misma solución al problema: “Eu carregava comigo um chocalho de cascavel amarrado em um cordão encardido, preso no pescoço. Simpatia de minha mãe pra eu não urinar na cama.” (LEFCC 9). Ya en *O olho de vidro do meu avô*, al estar el niño en la casa de los abuelos maternos, la referencia a la orina es muy distinta de las anteriores. Como está en un sitio en el que no existe comunicación, lleno de silencio y soledad, por la noche el niño siente miedo e impotencia, se siente solo aunque no lo esté en la casa. La orina, pues, cuyo calor siente en sus piernas, es recibida como una caricia, su única compañera nocturna:

Minha avó, casada há tantos anos, continuava numa forçada solidão. Nem sempre estar perto é estar acompanhado. Até a casa, cheia de janelas e portas, parecia dormir um sono profundo e infinito. Na chegada da noite eu me deitava no colchão de palha e o medo tomava conta de mim inteirinho. Eu estava entre tantos e, ao mesmo tempo, sem ter a quem pedir socorro. E na noite fria só a urina escorrendo quente entre as pernas me fazia carinho. Era o único calor possível. De vez em quando algum suspiro antigo cortava o silêncio, me fazendo acreditar que ainda viviam. (OVMA 41).

En *Por parte de pai*, sin embargo, esto vuelve a ser un problema, y es solamente el abuelo paterno quien es capaz de solucionarlo al amenazar con escribirlo en la pared de la casa, donde apuntaba todos los eventos de la ciudad: “História não faltava. Eu mesmo só parei de urinar na cama quando meu avô ameaçou escrever na parede. O medo me curou. Leitura era coisa séria e escrever, mais ainda. Escrever era não apagar nunca mais. O pior é que, depois de ler, ninguém mais esquece, se for coisa de interesse.” (PPP 14). La repetición de los temas entre las obras que componen su ciclo autobiográfico es una característica común a Queirós y a Arrabal. Ninguno de los dos propone que la conexión entre cada una de sus obras sea una progresión temporal de su historia, sino que ambos fijan sus memorias en una época de sus vidas, a la cual vuelven obsesivamente, sea a los temas principales, como la ausencia del padre (para Arrabal) y de la madre (para Queirós), sea a los secundarios, como en este caso. La repetición, no obstante, altera la percepción del lector sobre los mismos eventos, impregnándolos de

nuevos significados. La referencia a la orina, en *Por parte de pai*, por ejemplo, pasa a ser una señal de la comprensión entre abuelo y nieto, y una reflexión sobre el poder de la palabra escrita. Para el narrador, la escritura es una forma de eternizar las palabras y evitar el olvido, lo que se puede interpretar como un comentario metalingüístico sobre el propio gesto autobiográfico. Por otro lado, es precisamente el temor a esa forma de eternidad lo que le permite superar su problema, señalando el carácter selectivo de los textos de memorias, que permiten al autor excluir de su narración episodios que no desee compartir o inmortalizar.

El abuelo Joaquim escribía todo en las paredes de su casa, sin diferenciar los eventos importantes de los rutinarios: “Coisas simples como a agulha perdida no buraco do assoalho, ele escrevia. A história do açúcar sumido durante a guerra, estava anotado. [...] E a casa, de corredor comprido, ia ficando bordada, estampada de cima a baixo. As paredes eram o caderno do meu avô. Cada quarto, cada sala, cada cômodo, uma página” (PPP 11). Para evitar el acceso de los niños a historias inapropiadas para su edad, Joaquim las escribía en lo alto, asegurándose, así, que solamente aquellos que fueran suficientemente mayores pudieran leerlas. Los niños, sin embargo, encontraban maneras de burlar esta censura cuando los adultos no estaban en casa: “Conversa mais indecente, ele escrevia bem no alto. Era preciso ser grande para ler, ou aproveitar quando não tinha ninguém em casa. Caso de visitas, ele anotava o dia, a hora, o assunto ou a falta de assunto. Nada ficava no esquecimento.” (PPP 11). El narrador vuelve a repetir que, de esta manera, el abuelo evitaba el olvido, insistiendo en el poder de la escritura como forma de memoria, tanto individual como colectiva.

El narrador confiere a la escritura el poder de revelar la *verdad* – aunque entiende que es igualmente capaz de albergar mentiras, e incluso de presentarlas juntas. Al expresar su aprensión de no ser realmente hijo de su padre – y, por lo tanto, no ser el nieto de su abuelo –, por ejemplo, imagina que tal revelación podría estar oculta en algún punto inalcanzable de las paredes de su abuelo:

Apreciava meu avô e sua maneira de não deixar as palavras se perderem. Sua letra, no meio da noite, era a única presença viva, acordada comigo. Cada sílaba um carinho, um capricho penetrando pelos olhos até o passado. Meu avô pregava todas as palavras na parede, com lápis quadrado de carpinteiro, sem separar as mentiras das verdades. Tudo era possível para ele e suas letras. Não ser filho do meu pai era perder meu avô. O pesar estava aí. E se isso estivesse escrito no teto, em alguma parte bem alta da casa onde eu só

pudesse ler depois de grande? Eu sabia os poderes do Pai, o silêncio do Filho, sem conhecer o Espírito Santo. (PPP 18-19)

El narrador teme la posibilidad de que los adultos estuvieran esperando a que fuera más mayor para que le revelasen la verdad sobre su ascendencia, lo que se traduce en ubicar tales palabras en lo alto de la pared, señalando la tierna edad del narrador por tal alusión a su altura. El temor del niño revela, además, la distancia que existe entre él y su padre, ya que su pesar reside en perder al abuelo, y no al padre, tras la imaginada revelación. Su miedo evidencia, igualmente, la falta de identificación con su padre:

Um dia o Padre Libério me benzeu. Eu andava escutando barulhos fora de hora, vendo vultos vestidos de branco no quintal. Só podia ser o demônio me atentando, dizia minha avó. Na época cismeí não ser filho do meu pai. Meu avô sabia da minha aflição e afirmava que meu pai era o meu pai. Todo mundo tem pai, me explicava. Comecei a reparar, e em minha família ninguém falava papai, mamãe, vovó. Só podia ser por preguiça ou medo de carinho. Todos diziam pai, mãe, tio, vô. Eu só comecei a aceitar meu pai, observando ter tantas pintas herdadas no corpo, quanto ele. Foi um alívio temporário. Percebi, logo depois, que meu irmão não tinha nem uma mancha, era todo branquinho. Sempre vivi com alguma coisa me atordoando, ameaçando, procurando explicação, interrogando os rumos. Tinha mesmo era de me benzer, fazer penitência, me mortificar. Passei a subir e a descer os degraus da porta, várias vezes por dia, em silêncio, rezando em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo, sem saber o lado da casa paroquial. Uma vontade de ter sapato de verniz e elástico me rondava. Ir para o seminário e ser padre para toda a vida. (PPP 16-17)

Por poco tiempo, el narrador siente alivio al fijarse que comparte con el padre los muchos lunares que tenía, que entiende que son *heredados* de él. Su alivio, sin embargo, no dura mucho, al darse cuenta de que el hermano mayor no poseía ningún lunar. Como estaba seguro de que José era hijo del padre, y no estaba seguro de su propia condición, los lunares no podían ser la piedra de toque para comprobar la paternidad. Es interesante notar que al mencionarlas como la prueba que le tranquiliza temporalmente, el narrador no dice que pasa a creer que era realmente el hijo de su padre, sino que pasa a *aceptarlo*: “Eu só comecei a *aceitar* meu pai, observando ter tantas pintas herdadas no corpo, quanto ele”. De ahí se puede percibir que el temor del

niño proviene de un rechazo a la figura paterna, que, como se sabe por otras obras, después de la muerte materna ya no quiere que el hijo siga viviendo en su casa, y no le da muestras de su amor. La falta de cariño en la familia tras la muerte de la madre se refleja igualmente en el lenguaje: “Todos diziam pai, mãe, tio, vô”. En portugués es más cariñoso, y más usual en el lenguaje infantil, utilizar las formas *papai*, *mamãe*, *titio* y *vovô* para referirse a los familiares. El narrador atribuye la falta de tales términos en su familia a la pereza, ya que las formas utilizadas en su entorno son más cortas, o al miedo al cariño, conclusiones que podrían atribuirse a su perspectiva sobre el carácter del abuelo Joaquim, a quien asocia la pereza, la paciencia, y una manera reservada y contenida de demostrar amor, del cual, sin embargo, el niño no tiene dudas.

El temor a no ser hijo de su padre, por lo tanto, es una respuesta del narrador al propio rechazo que su padre demuestra sentir por él tras la muerte de la madre. Por otro lado, es común que los niños deseen la muerte de un progenitor como parte de sus impulsos edípicos, por lo que se podría considerar como una muerte del padre la negación de su paternidad. Sobre tales deseos infantiles y sus representaciones en cuentos de hadas, afirma Bettelheim:

En ninguna de las dos historias significa la muerte el final de la vida, puesto que los dioses resucitan a Pélope y Blancanieves recupera el conocimiento. La muerte es más bien un símbolo de que se desea que una persona desaparezca, lo mismo que un niño en el período edípico no quiere que su progenitor muera de verdad, sino sólo que desaparezca del camino que le lleva a conseguir la atención del otro progenitor. Lo que el niño espera es que, aunque en un momento determinado haya deseado esta desaparición, su progenitor esté vivo y a su disposición cuando lo necesite. Por esta razón, en los cuentos de hadas, una persona muere o se convierte en estatua de piedra para, a continuación, volver a la vida. (1994: 231)

La culpa que siente al rechazar su filiación, por lo tanto, podría explicarse de esta forma, ya que incluso en otras obras, con la madre todavía viva, expresa el mismo temor: “Meu pai dizia ter eu nascido sem ser esperado, de surpresa, fora de hora. Nunca tive força para indagar de onde tinha vindo. Onde estava antes. Gostava de ser filho dele e sofria, ameaçado por outra verdade” (LEFCC 27). Como se siente culpable, el niño recurre a la religión, creyendo que debería ser bendecido por el cura, hacer penitencias y mortificarse – sus sentimientos parecen un eco de los de Arrabal en los momentos en

que se enfrenta a la culpa. De su culpa proviene también el deseo de hacerse cura: “Uma vontade de ter sapato de verniz e elástico me rondava. Ir para o seminário e ser padre para toda a vida”. La mención a los zapatos de charol es, en realidad, una metonimia referente a al oficio de cura desde la perspectiva del narrador: “Não me lembro onde ficava a casa paroquial e vivia o vigário vestido com batina preta e sapato de verniz e elástico.” (PPP 7). Durante la historia, utilizando el mismo tropo, el narrador se muestra dividido entre la elección de, al crecer, casarse y formar una familia o hacerse cura: “Meu pai só tinha um terno. Serviu para dois casamentos. Ter um terno é possuir meio caminho andado, eu pensava, e não sabia se queria um terno ou um par de sapatos de verniz e elástico” (PPP 27).

La desafección del padre se hace todavía más patente cuando la abuela se queda gravemente enferma, y se pone de manifiesto que el narrador no podría seguir viviendo en la casa de los abuelos: “Meu pai não falava em levar de volta, e da casa do meu avô eu estava sendo expulso, lentamente.” (PPP 66). El narrador se siente solitario, sin pertenecer a ningún sitio, con su expulsión anunciada en los olvidos de la abuela: “Cada dia mais esquecida, minha avó não parava de fugir para a rua. Era preciso vigiá-la sempre. E se saía, não sabia voltar.” (PPP 64). El estado en que se encontraba la abuela exigía la constante atención del abuelo: “Meu avô passou a dar mais de mil nós cegos em um cordão forte. Pedia minha vó para desfazê-los e ela passava o dia desamarrando, sem sair de casa. Outras vezes, ele misturava milho, feijão e café numa peneira e minha avó separava os grãos, pacientemente. Eu assistia tudo com a alma pequena e meio sem jeito com o mundo.” (PPP 65). Las tareas domésticas antes realizadas por la abuela pasan a recaer sobre una tía a quien le parece extremadamente molesto cuidar a los padres y al sobrino, ya que el abuelo no sabía sustituir a la abuela en sus funciones dentro del hogar. El abuelo se vuelve una persona triste frente a su nueva situación familiar, y dado su cambio y distancia, el narrador se refiere a él por su nombre, y no “mi abuelo”: “Desde a queda de minha avó, passei a achar o Joaquim desgostoso. Debruçado na janela da cozinha, engolia os desaforos da filha, muito orgulhosa. Entre a paciência e a preguiça, com olhar enfastiado ele me pedia para não crescer. Filho criado é trabalho dobrado, repetia sempre que minha tia resmungava.” (PPP 58).

Así como la madre dejaba de preocuparse por él cuando su enfermedad ya estaba avanzada, también la abuela obvia sus cuidados con el nieto, y el abuelo igualmente ya no tiene la misma atención con el niño: “Meu avô já não perguntava sobre

minhas demoras nem sobre minhas andanças, lá pelos lados da Lavagem ou da estrada de ferro. E quando tudo ficava sem saída, eu encontrava uma peninha no galinheiro ou um raminho de tiririca e me fazia cócegas no ouvido, no nariz, na sola dos pés, lembrando do Jeremias ou espantando a tristeza.” (PPP 66). Para alejar de sí la tristeza, el narrador se hace cariños a sí mismo y se acuerda de su gallo Jeremias. Cuando finalmente le comunican que tiene que dejar la casa de los abuelos el narrador empieza a mezclar los verbos en pretérito con verbos en presente en la voz del abuelo, a través del discurso indirecto libre, acercando el recuerdo del momento de la narración:

Meu avô me convidou naquela tarde, para me assentar ao seu lado, nesse banco cansado. Pegou minha mão e, sem tirar os olhos do horizonte, me contou:

O tempo tem uma boca imensa. Com sua boca do tamanho da eternidade ele vai devorando tudo, sem piedade. O tempo não tem pena. Mastiga rios, árvores, crepúsculos. Tritura os dias, as noites, o sol, a lua, as estrelas. Ele é o dono de tudo. Pacientemente ele engole todas as coisas, degustando nuvens, chuvas, terras, lavouras. Ele consome as histórias e saboreia os amores. Nada fica para depois do tempo. As madrugadas, os sonhos, as decisões, duram pouco na boca do tempo. Sua garganta traga as estações, os milênios, o ocidente, o oriente, tudo sem retorno. E nós, meu neto, marchamos em direção à boca do tempo.

Meu avô foi abaixando a cabeça e seus olhos tocaram em nossas mãos entrelaçadas. Eu achei serem pingos de chuva as gotas rolando sobre meus dedos, mas a noite estava clara, como tudo mais. (PPP 71-72)

El abuelo no le dice explícitamente en ningún momento que tendrá que irse, pero todo le parece claro al narrador: “la noche estaba clara, como todo lo demás”. Las gotas que siente en sus manos son lágrimas vertidas por su abuelo, que ganan mayor significado porque contrastan con afirmaciones anteriores según las cuales el abuelo no había llorado ni siquiera cuando había perdido un hijo. Todas las referencias al tiempo, dichas por el abuelo, se encuentran en el presente del indicativo, señalando que las afirmaciones siguen siendo ciertas para el narrador, y acentuando la tristeza infligida por la separación inminente. El contraste entre la despedida del abuelo y la recepción que le reserva su padre aumenta el pesar de la partida: “Meu pai chegou no meio da tarde, vestido de desânimo.” (PPP 72). El padre, después de probablemente mucho tiempo sin verle, llega a buscar al hijo “vestido de desânimo”, sin ninguna alegría por el

reencuentro o por llevarle de vuelta a casa. El abuelo desaparece en ese momento, y así evita despedirse del nieto:

Esperei um pouco pelo meu avô, perdido entre as sombras do cafezal e ele não veio. Não liguei importância. Ele havia me desejado boa viagem *ontem*, me contando sobre o tempo. Vi minha avó pela fresta da porta de seu quarto. Alheia a tudo, há muito ela já havia despedido de todos. Prendi as lágrimas na porta dos olhos para meu pai não ler meu medo. Assentei-me na boléia, do lado do meu pai, em silêncio. (PPP 73)⁸⁶

Los abuelos no están presentes en el momento de la partida del nieto; la abuela ya está totalmente ajena a su entorno debido a su enfermedad, por lo que el narrador considera que “desde hace mucho ya se ha despedido de todos”, y el abuelo se queda en la plantación de café, evitando, así, el momento. El narrador, entonces, afirma no resentirse de su ausencia, acordándose de la conversación que habían tenido sobre el tiempo en el día anterior, al cual el narrador se refiere como “ayer”. Si se considera literalmente el uso del adverbio, esto significa que el narrador nos cuenta su historia desde ese momento, la partida de la casa de los abuelos. Por otro lado, se puede considerar que, de la misma forma que en otros fragmentos el narrador acerca el tiempo de la narración al tiempo de la enunciación, el uso de “ayer” podría ser una manera más de acentuar las sensaciones producidas en el momento de la narración a la memoria del narrador y a la experiencia del lector.

Ler, escrever e fazer conta de cabeça nos presenta a un narrador autodiegético y una narración retrospectiva. El narrador asume el foco infantil, por lo que la historia se cuenta bajo la perspectiva del niño, quien interpreta proverbios o tropos literalmente: “A pobreza pesava bastante sobre os ombros de meu pai. Trabalhava dia e noite, estrada afora, vencendo lama e poeira, regressando cansado, lastimoso, e ainda carregando água na peneira, escondido de todos” (LEFCC 11). Como el narrador no comprende que la expresión “llevar agua en el colador” significa intentar hacer lo imposible, realizar una tarea que implica gran dificultad, él cree que el padre lo hace literalmente, y, por lo tanto, escondido, ya que el narrador nunca ha presenciado la acción.

Tampoco puede entender, por ejemplo, que haya un hermano “nacido muerto”, ya que las dos palabras juntas le parecen una contradicción: “José tinha mais idade e

⁸⁶ La cursiva es mía.

cabelo nas pernas. Podia arrepiar no dia 7 de setembro, na hora da banda tocar. Entre a Antônia e a Graça só havia um ano de diferença. Elas parecían gêmeas, se vestidas iguais. Em família diziam de um outro irmão, entre José e Taninha, mas nascido morto” (LEFCC 23); “Vai ver ele nasceu, piscou e morreu ou, quem sabe, nasceu com um olho fechado e outro aberto. Não dava para morrer o já nascido morto.” (LEFCC 24). El narrador busca explicaciones para la expresión, que le parece paradójica, como la posibilidad de que el hermano hubiera nacido, parpadeado y luego muerto. También establece puntos de intertextualidad con otras obras del conjunto, como la alusión a la capacidad de José de tener carne de gallina el 7 de septiembre⁸⁷, que el narrador interpreta como una señal de que el hermano ya se hacía mayor, ya que significa que tiene pelos en las piernas, al contrario del narrador, quien todavía es niño en ese momento de la narración; en *Por parte de pai*, por otro lado, es el narrador quien empieza a dar señales de que está creciendo, por la misma mención a las piernas: “Eu sentia que andava crescendo, mas ninguém percebia. As pernas, recobertas com pêlos finos e louros, me confirmavam isso. Eu já tinha até uma calça comprida de ir à missa com minha avó.” (PPP 45).

Otro punto de conexión importante se establece con *Por parte de pai*, en que se menciona la astilla del naranjo como herramienta para llenar las longanizas. El narrador concluye que nunca la había visto servir para nada más:

Para mim, sobrava o ofício de lavar as tripas na água da bica, com limão, para encher lingüiças. Coisa mais sem graça. Cortar a carne em pedacinho, temperar e enfiar tudo nas tripas com funil. Depois, dependurar em cima do fogão, no meio da fumaça. Podia tanto comer a carne sem essa história toda. E ainda tinha que furar a lingüiça, com espinho de laranjeira, para sair o ar. *Nunca vi espinho de laranjeira servir para outra coisa.*⁸⁸ (PPP 49)

En *Ler, escrever e fazer conta de cabeça*, la astilla del naranjo finalmente gana una nueva función, cuando la madre ya estaba demasiado enferma para cuidar al niño, en contraste con el principio de la historia, en que todas las madres se preocupan por mandar los hijos aseados al colegio, donde serían inspeccionados por la profesora, ya que “mãe nenhuma gostaria de ser chamada de desmazelada pela mulher mais

⁸⁷ Día en que se celebra la independencia de Brasil.

⁸⁸ La cursiva es mía.

respeitada do lugar.” (LEFCC 8). Cuando el cáncer de la madre ya está muy avanzado, el niño lo nota en su falta de atención a los detalles que le concernían:

Minha mãe já não se interessava por meu procedimento na escola. Ela passava os dias conversando com o silêncio. Parecia escutar barulhos de asas ou enfarada em responder perguntas do futuro.

De primeiro ela cobrava, pedia respeito pela professora, atenção nas aulas. Dizia que eu era muito teimoso e precisava tomar tenência. Ela repetia: – Você, quando quer comer ovo, até pato macho bota, de tão pirracento. *Agora, se um botão caía da camisa, eu é que tinha que prender com um espinho da laranjeira, que já não servia só para furar lingüiça.* A professora olhava, passava a mão em minha cabeça, e me pedia para ajudar a distribuir os cadernos ou passar o ditado no quadro. Não me repreendia como antes. A caixa de desmazelos continuava sobre a penteadeira.⁸⁹ (LEFCC 41)

La intertextualidad entre ambas obras es confusa si se considera el orden cronológico de los eventos, ya que los eventos de *Por parte de pai* son posteriores a los de *Ler, escrever e fazer conta de cabeça*, pero la comprensión del narrador en esta obra sirve para subvertir tal orden. El propio epígrafe de la obra, sin embargo, ya señala que esto, no obstante, no es un problema: “O tempo amarrota a lembrança e subverte a ordem”.

Aunque la perspectiva de la narración sea la del niño, alguna vez el narrador asume una voz que se ubica en el futuro, en relación al relato principal: “O leite da minha mãe havia secado. *A doença devia estar a caminho, mas ainda disfarçada.*”⁹⁰ (LEFCC 24). La prolepsis, aquí, anticipa el conocimiento de la enfermedad materna, que, según lo que el narrador explica, probablemente ya existía en el momento de la narración, aunque era ignorada, entonces, por los personajes.

Como se trata de una narración en primera persona, para expresar los pensamientos de otros personajes, el narrador utiliza verbos como “suponer”, como, por ejemplo, cuando intenta imaginar los motivos de un personaje, Dona Eliza, para visitar su casa con poca frecuencia: “Ela nos visitava raramente, para sofrer menos, eu supunha” (LEFCC 34). Como visitarles significaba presenciar el sufrimiento materno, el narrador deduce que la causa de las pocas visitas era evitar tal dolor, y así el lector

⁸⁹ La cursiva es mía.

⁹⁰ La cursiva es mía.

puede tener contacto con las voces de otros personajes, de forma indirecta y a través de la interpretación del narrador.

O olho de vidro do meu avô igualmente presenta un narrador autodiegético, pero sus consideraciones versan en especial sobre, como se indica en el título de la obra, el ojo de vidrio de su abuelo, lo que genera reflexiones, por parte del narrador, acerca de la realidad y la fantasía, la verdad y la mentira. Cuando se refiere a la vuelta a casa del abuelo, con su nuevo ojo, comprado en São Paulo, afirma el narrador: “Voltou com dois olhos, mas apreciando a paisagem apenas com o lado direito. Pelo olho esquerdo ele só adivinhava. Um olho era de mentira e o outro de verdade.” (OVMA 7).

El narrador se posiciona en el futuro frente al tiempo de la narración, es un adulto que mira hacia atrás: “Nunca vi um cisco incomodar o olho esquerdo do meu avô. É um olho morto e ao mesmo tempo eterno. *Ainda hoje* ele continua me espiando.”⁹¹ (OVMA 30). Como se sabe por la biografía del autor, el ojo de vidrio del abuelo le queda como herencia, y lo mantenía en la mesa de su oficina, por lo que el comentario “todavía hoy me sigue espiando” remite a esa imagen. Además, aunque el lector no esté familiarizado con la vida del autor, la expresión *ainda hoje* ubica al narrador en un presente posterior al de la narración; además, la afirmación de que “un ojo muerto” le sigue espiando también da pistas al lector para que comprenda que el narrador mantiene, en el presente de la enunciación, el objeto, y no al abuelo, consigo. Así, se puede deducir que el narrador nos habla de un momento en el futuro en que el abuelo ya ha muerto y el ojo ha pasado a ser una memoria que guarda del familiar. Tal interpretación será confirmada al final de la narración: “Meu avô não deixou herança a não ser sua história. [...] Para mim, depois de passar de mão em mão, restou seu olho de vidro, *agora sobre minha mesa*, dormindo num pires. E sempre que passo diante dele repito: olho de vidro não chora. Olho de vidro brilha por não ver. Nunca vou saber o que o olho de vidro do meu avô não viu.”⁹² (OVMA 46).

El personaje del abuelo es constantemente construido por la ambigüedad simbolizada por sus ojos, es un hombre dividido, entre dos mujeres, entre la luz y la oscuridad y, según el narrador, entre la verdad y la mentira. Estos pares de antónimos, sin embargo, no deben necesariamente interpretarse como sistemas binarios positivo/negativo; el narrador no necesariamente valora la verdad como superior a la

⁹¹ La cursiva es mía.

⁹² La cursiva es mía.

mentira: “Sempre achei que meu avô enxergava mais com o olho da mentira do que com o olho da verdade. Com o olho do desejo ele inventava. Com o olho da verdade ele só via o que já existia.” (OVMA 37). Además, incluso en relación a las traiciones del abuelo, aunque consciente del sufrimiento que causaban a su abuela, el narrador intenta no juzgarlo, y tiene compasión por los dos abuelos:

Eu amava meus avós. Compreendia o que faltava e o que sobrava em cada um deles. Para minha avó faltava amor e para meu avô sobrava paixão. Eu distribuía, em partes iguais, o meu afeto. Quando a imensa solidão pesava sobre minha avó, eu me assentava ao seu lado, segurando sua mão, sem dizer nada. Toda palavra seria inútil. Ela correspondia meu carinho com mais carinho. Deixava exalar uma cantiga tão baixinho que eu precisava abrir bem os ouvidos. Sua voz era mais doce que os suspiros que ela assava em forno brando e que desmanchavam no céu da minha boca. (OVMA 31)

El nieto intenta compartir sus cariños entre los dos, comprende la perspectiva de cada uno, o, según dice, “lo que faltaba y lo que sobraba” a cada uno de ellos. En un hogar donde reina el silencio, expresa su cariño por la abuela, en sus momentos de mayor soledad, sin decir nada, cogiendo su mano. Se puede deducir que la abuela era igualmente cariñosa con el nieto, a su manera callada. El abuelo, por su parte, y con su característica ambigüedad, a veces demostraba ternura y cariño, y otras veces no:

Como meu avô tinha um olho sim e outro não, ele era um homem meio sim e meio não. Meio alegre, meio calado, meio forte, meio alto, meio carinhoso, meio desconfiado, meio solitário, meio triste, meio bravo, meio amargo, meio da direita, meio da esquerda. Um dia sua ternura aparecia inteira. Outro dia não havia ternura nenhuma. Dividido por dois, meu avô era meio-termo. Até hoje, se me lembro de meu avô fico na dúvida. (OVMA 35)

El narrador vuelve a pronunciarse desde el presente de la enunciación al referirse al abuelo: “hasta hoy” se queda dudando si se acuerda del abuelo. Evidencia, así, que nunca ha llegado a comprender a su abuelo enteramente, ni siquiera después de su muerte, lo que señala la reserva y el secreto propios del personaje. Vale repetir, sin embargo, que el autor aprecia la duda más que la seguridad: “Eu gosto da palavra crença. Ter crença é ser mais brando, é poder mudar, trocar de lado, ser um dia sim e outro não. É não ser certo nem dar certeza.” (OVMA 10).

Como todas las obras del conjunto, la intertextualidad dentro del propio ciclo autobiográfico enriquece la lectura de *O olho de vidro do meu avô*. La referencia al miedo que tenía a que el abuelo le guiñara un ojo, por ejemplo, solo puede ser totalmente comprendida si se compara con el texto de *Por parte de pai*: “Eu não abraçava meu avô. Tinha medo que de que seu olho de vidro piscasse para mim” (OVMA 15). Si no se conoce el texto anterior, se puede entender el temor del niño sencillamente como el miedo de que un objeto inanimado revelara poseer vida; si se ha leído la obra anterior, sin embargo, la lectura será distinta. Antes de matar a los gatos, el abuelo paterno los engañaba para atraerles, guiñando un ojo para ellos: “Aprendi, com o meu avô, que para o gato perder o medo da gente era só piscar olhando dentro dos olhos dele. Eles têm (sic) tudo com o olhar, decifram amizade escondida, mas desconhecem ódio guardado.” (PPP 46). De esta forma, el abuelo lograba que los gatos perdieran el miedo y se fiaran de él; inocentes, desconocían el odio que les tenía Joaquim.

Não entendia de onde meu avô buscava tanta raiva de gatos. Seu prazer era matá-los e fazia isso de maneira pensada e especial. Primeiro ele piscava e os gatos se desmanchavam em ternura. Depois prendia os gatos dentro de um saco e amarrava com embira de bananeira e deixava no chão debaixo da janela que se abria para a horta. Debruçado na janela, sem falar “tem dó de nós”, senhor Queiroz ia jogando grandes pedras e tijolos sobre o saco de gatos. Aos poucos, entre miados, o saco ia se transformando em vermelho e os gatos gemiam até morrer as sete vidas. Eu cobria os ouvidos, sumia pelo cafezal, sem pavor de cobras ou calangos e só voltava depois de bem acostumado com a dor. (PPP 47)

El abuelo por parte de padre es probablemente uno de los personajes más amados por el niño, además de la madre. Llega a ser, incluso, una figura más paternal que el propio padre en muchos momentos, ya que este es una figura muy ausente tras la muerte de la madre. Joaquim es también, sin embargo, un personaje muy ambiguo, en especial por el sádico placer que tiene de matar los gatos de la forma descrita en el fragmento anterior. El narrador afirma que les tiene odio o rabia, pero su manera premeditada de engañar a los gatos con ternura para luego matarlos lenta y violentamente no da señales de rabia, sino de satisfacción. El niño se espantaba con la actitud del abuelo, y se escondía en la plantación de café, olvidando sus temores a las serpientes que podrían estar allí, y solo volvía a casa después de haberse

“acostumbrado al dolor”. El narrador se distancia del abuelo también textualmente según progresa la narración de sus hechos violentos, y pasa a llamarlo “senhor Queiroz” en el momento en que describe cómo tiraba piedras y ladrillos a la bolsa con gatos. El abuelo paterno, por lo tanto, alberga una gran ambigüedad que el niño intentaba entender o perdonar, dado el amor que le tenía. Al referirse al miedo de que el abuelo materno le guiñara el ojo de vidrio, pues, si se considera la intertextualidad, el narrador permite la interpretación de su miedo como el temor que sentía frente al carácter dudoso del abuelo, y al recuerdo de la estrategia engañosa de su abuelo Joaquim, de atrapar a los gatos fingiendo ternura.

Otro punto de conexión con *Por parte de pai* es la referencia al gallo Jeremias:

A falta de olhos sempre me perseguiu. Tive um galo que se chamava Jeremias. Como meu avô, ele só via um lado do mundo. E não adiantava voar até São Paulo. Não existia olho de vidro para galo. Nem óculos escuros, para enganar as galinhas, ele poderia usar. Despistava a ausência do olho deixando a pálpebra sempre fechada. Não me lembro se ele era cego do olho esquerdo ou do direito. Faz tanto tempo... Eu ainda nem usava óculos. Chegava perto dele passando pelo lado cego e o abraçava. Ele não me via e devia pensar que estava sendo abraçado pelo mundo. Sentir-se amado pelo mundo traz uma sensação suave. (OVMA 14-15)

En su recuerdo, el narrador vuelve a posicionarse en el presente de la enunciación, refiriéndose a las memorias como tan lejanas que “ya no se acuerda” si el gallo era ciego del ojo izquierdo o del derecho. Además, afirma que “hace tanto tiempo”, y apunta que en la época del presente de la narración “todavía no usaba gafas”, lo que, si no sirve para que el lector ubique con precisión los eventos en el tiempo, funciona al menos para ratificar la distancia entre el momento en que el narrador narra la historia y la época en la que ella de hecho transcurre.

Al final del relato, tras su salida rutinaria para encontrar a su amante, el abuelo desaparece. Así como la madre deja de preocuparse por el niño con la progresión de su cáncer, como la abuela paterna obvia sus tareas rutinarias tras su enfermedad, como consecuencia de la cual también el abuelo paterno olvida sus cuidados por el nieto, Lavínia deja de llevar a cabo todas sus labores diarias como resultado de la preocupación por el marido:

Os dias venciam a esperança. Minha avó, cheia de perdão, não varria a casa, não alvejava a roupa, não bordava flores e espinhos nas toalhas. Não era importante preparar a mesa e nem havia fome. Seu olhar se fez vago, sua fala sem firmeza, seu corpo curvado. Não corriam mais lágrimas. Seu rosto era molhado pelo quase luto. Certo pudor impedia minha avó de se assentar à porta da casa. E mais dias venciam a espera. O tempo foi acomodando o desaparecimento. A dúvida passou a ser a única verdade. E como a dúvida doía. (OVMA 45)

La última del ciclo autobiográfico del autor, *Vermelho amargo*, alterna constantemente el foco entre el Yo que recuerda y el Yo que vive el recuerdo. El narrador, autodiegético, por lo tanto, utiliza los verbos en presente en general para referirse a las consideraciones del Yo adulto, como, por ejemplo, en las frases que inician el texto: “Mesmo em maio – com manhãs secas e frias – sou tentando a mentir-me. E minto-me com demasiada convicção e sabedoria, sem duvidar das mentiras que invento para mim.” (VA 7). Así, con dos cortas frases, se establecen ya algunos importantes puntos de la obra: la referencia a las mañanas secas y frías de mayo pueden servir de pista para que el lector ubique el presente de la enunciación, pero establece una intertextualidad importante con referencias a la muerte de la madre, presentes tanto en esta misma obra como en algunas de las anteriores: “A mãe partiu cedo – *manhã seca e fria de maio* – sem levar o amor que diziam eu ter por ela. Daí, veio a me sobrar amor e sem ter a quem amar.” (VA 11)⁹³; “Ninguém sabia, nem as sábias ciganas, que morrer cedo era a sorte de sua mãe, mas assim foi. *Ela partiu de madrugada*, neste momento frágil, em que nem mesmo a natureza se define. Instante onde a verdade e a mentira se equilibravam, cuidadosamente.” (CIG 14)⁹⁴. Cuando es expulsado de la casa paterna, al final de la obra, se refiere al momento en que recibe la noticia de la misma forma como describe el momento de la muerte materna: “Meu desterro, decretado pela voz do pai, – *naquela manhã seca e fria* –, me fez inventar meu porto, mesmo sem escolher a margem do rio. Do abandono construí meu cais sempre do outro lado. Em barco sem âncora e bússola, carrego, agarrado ao meu casco, caramujos suportando sobre si o próprio abrigo, solitariamente.” (VA 64)⁹⁵.

⁹³ La cursiva es mía.

⁹⁴ La cursiva es mía.

⁹⁵ La cursiva es mía.

Por otra parte, el narrador decide empezar su relato, que se supone referencial y *verdadero*, afirmando que en mañanas frías y secas de mayo – que es cuando, se supone, empieza el narrador a escribir – se siente tentado a *mentirse*. La afirmación es cargada de significado ya que, por un lado, puede preparar al lector para una historia ficcional, si así se entiende el significado de “mentira”; por otro lado, el narrador utiliza el verbo en su forma reflexiva *mentir-me*, indicando que la “mentira” la cuenta a sí mismo, y no al lector, lo que señala que se trata más de un ensueño, de una fantasía del narrador que de una ficción. Añade, además, que miente con tal convicción y sabiduría que no duda de lo que se inventa, y, si el narrador cree que sus propias mentiras son verdades, ¿siguen siendo mentiras? De esa forma, el lector es llevado a cuestionar la veracidad de la propia memoria: ¿no estaría la memoria formada por deformaciones que se acaban por creer como reales? El narrador, pues, ya empieza esta obra tocando el tema tan caro a los que estudian el género autobiográfico de la (im)posibilidad de que una autobiografía se pretenda una reproducción fiel de una realidad exterior al texto: “en mayor o menor medida, toda autobiografía es mentira puesto que viene provocada por un impulso creador y, en consecuencia, imaginativo, que empuja a dar forma a lo vivido y, al darle forma a la vida se la falsea” (Caballé, 1995: 27). Si algunos, como Caballé, consideran que toda autobiografía es una mentira, otros, por lo contrario, consideran que la verdad no tiene por qué estar formada solamente de partes verdaderas, como afirma Romera Castillo, al referirse a argumentos de Caballero Bonald: “también la memoria es un género de ficción’. Y lo explica: ‘Todo el que recuerda miente, porque el presente modifica el curso del pasado y el tiempo diluye las fronteras entre lo fidedigno y lo ilusorio’. Por eso, afirmar que las partes que componen la verdad no tienen por qué ser verdaderas ‘es una forma de justificar la ficción’.” (Romera Castillo, 2006: 31).

El juego entre verdad y mentira permea todo el ciclo autobiográfico de Queirós, que afirma reiteradas veces preferir la duda, la fantasía, a la seguridad y a la verdad. En *O olho de vidro do meu avô*, por ejemplo, reflexiona el narrador: “Tenho medo da palavra verdade. É tão crua. Parece feita de faca. A palavra verdade não permite o erro, daí não conhecer o perdão. A verdade, se existe, deve estar exagerada demais. É maior que o mar. O mar tem margens e a verdade não. A verdade não possui fronteiras. A verdade não permite perguntas. A verdade é uma resposta quase falsa.” (OVMA 9). En *Vermelho amargo*, el narrador mezcla el recuerdo de mirarse en el espejo cuando era niño con su experiencia presente frente al objeto y concluye que prefiere la mentira del ensueño

antes que la verdad que le ofrece el espejo: “A parede da casa sustentava um espelho cercado por uma moldura vermelha. Na ponta dos pés – equilibrista – eu buscava meu rosto e deparava com outro e me estranhava. O espelho é a verdade que, ainda hoje, mais me entorpece. Espelho sustenta o concreto e prefiro a mentira dos sonhos nas manhãs frias e secas.” (VA 13). El lector puede ubicar la memoria en el tiempo por la mención a la necesidad del narrador de ponerse sobre las puntas de los pies para poder mirarse en el espejo. El Yo infantil del narrador encontraba en su reflejo a un Otro, que le provocaba extrañeza, lo que refuerza la imposibilidad de que un individuo se vea como una unidad bien establecida, pese a que el acto autobiográfico pueda indicar una búsqueda por ese Yo, que, por otra parte, no deja de ser una producción textual. Según afirma Paul Jay (1984):

Así pues, a juicio de Nietzsche, la noción de que el yo exista como espíritu unitario y puro se contradice por sus orígenes puramente discursivos. Por consiguiente, la asimetría que existe entre identidad y discurso se considera como el contexto epistemológico dentro del cual tiene lugar la producción del yo, cuyo estatus es un producto de lo que termina por ser vertebral. Sin embargo, es precisamente esa asimetría lo que funciona en la disrupción de la transportación transparente del sujeto psicológico de un texto autobiográfico (el autor) a su sujeto literario (el protagonista). (34-35)

Las consideraciones del narrador frente al espejo por lo tanto, intentan unificar, por la identificación entre pasado y presente, el Yo infantil, el Yo adulto, y el Otro (que podría ser, por ejemplo, una representación del inconsciente, de la imposibilidad de que un individuo llegue a conocerse nunca completamente), al mismo tiempo en que señala su imposibilidad: sus Yos están separados incluso por distintos tiempos verbales que no permiten un encuentro completo ni siquiera en el discurso. El estupor frente al encuentro con el Otro en el espejo señala, además, el mitológico confronto del Yo frente a la propia imagen:

La imagen es otro yo-mismo, un doble de mi ser, pero más frágil y vulnerable, revestido de un carácter sagrado que lo hace a la vez fascinante y terrible. Narciso, al contemplar su rostro en el seno del manantial, queda fascinado por esta aparición, hasta el punto de morir al doblarse sobre sí mismo. En la mayor parte de los folklores y las mitologías la aparición del doble es un signo fatal. (Gusdorf, 1991)

La afirmación del narrador de que el espejo es la verdad que “todavía hoy” más le entorpece, señala que tal sentimiento frente al espejo es antiguo, es una constante desde su niñez; pero es provocado justamente por la incomprensión y el susto frente a sí mismo. Según Jung (2015, 20): “Quien mira en el espejo del agua, es evidente que ve primero su propia imagen. Quien va a uno mismo corre el riesgo de encontrarse consigo mismo. El espejo no halaga, sino que muestra con toda fidelidad lo que se está mirando en él, a saber, ese rostro que nunca mostramos al mundo por esconderlo tras la “persona”, tras la máscara del actor.”.

Después de sus afirmaciones en presente del indicativo al principio de la obra, con sus consideración de un Yo adulto para quien la vida se hace dolorosa – “Preencher um dia é demasiadamente penoso, se não me ocupo das mentiras.” (VA 7) –, el narrador pasa abruptamente a recordar el pasado con su madre, con el uso de los verbos en el pretérito imperfecto, elección natural para narrar el pasado, pero también muy propia de cuentos infantiles que empiezan por “érase una vez...”: “No princípio, se um de nós caía, a dor doía ligeiro. Um beijo seu curava a cabeça batida na terra, o dedo espremido na dobradiça da porta, o pé tropeçado no degrau da escada, o braço torcido no galho da árvore. Seu beijo de mãe era um santo remédio. Ao machucar-se, pedia-se: mãe, beija aqui!” (VA 8). Alguna vez, sin embargo, mezcla el imperfecto con indicadores de presente, como el adverbio “hoy” por ejemplo, pese a que si se respetara la cronología de la narración el uso del adverbio no tendría sentido; se acerca, así, el sentimiento de la memoria narrada al presente de la enunciación: “Se fora o lugar da mãe, *hoje* ventilava obstinado exílio.”⁹⁶ (VA 9).

Toda la obra está dedicada al recuerdo de la madre, aunque ya empiece por la mención a su muerte y aborde también, por contraste, la relación con la madrastra. Muchas de las reflexiones que la pérdida de la madre causan, no obstante, son narradas en presente, para indicar que aunque el narrador haya sufrido tal pérdida durante su niñez, el dolor de la ausencia sigue dejando sus huellas en la vida adulta. Al hablar del nacimiento, por ejemplo, es el Yo adulto quien reflexiona: “Vim ao mundo molhado pelo desenlace. A dor do parto é também de quem nasce. Todo parto decreta um pesaroso abandono. Nascer é afastar-se – em lágrimas – do paraíso, é condenar-se à liberdade.” (VA 8). El nacimiento es, así, una primera muerte para el narrador, es la separación de la

⁹⁶ La cursiva es mía.

madre, la expulsión del paraíso. Si se considera la triste infancia que viven Queirós y Arrabal, en lugar de añorar una infancia idealizada, como suele ser el caso entre memorialistas, el paraíso original e irrecuperable para estos autores es el útero materno, en el que estaban en completa unión con la madre.

En otros momentos, el Yo adulto y el Yo infantil se entrelazan en la narración:

A esposa do meu pai presava o tomate sem degustar o seu sabor. Impossível conter em fatia tão frágil – além da cor, semente, pele – também o aroma. Quando invertida, a palavra aroma é amora. Aroma é uma amora se espiando no espelho. Vejo a palavra enquanto ela se nega a me ver. A mesma palavra que me desvela, me esconde. Toda palavra é espelho onde o refletido me interroga. O tomate – rubro espelho – espelhava uma sentença suspeita. (VA 12)

El narrador reflexiona sobre la palabra *aroma* con un interés de quien descubre las palabras por primera vez, imaginándola capaz de reflejarse en un espejo y transformarse en algo nuevo: una mora. Pasa, entonces, a una reflexión más compleja sobre el poder que tienen las palabras de desvelar y esconder, como un espejo, cuyo reflejo, el Otro, cuestiona el Yo. El narrador no se siente cómodo frente a tales cuestiones; la asociación al espejo tiene connotaciones negativas para él, y es así que establece la analogía entre el tomate y el espejo. El tomate, símbolo del desamor de la madrastra y de la planeada expulsión de sus hermanos y de él mismo de la casa paterna, es el espejo de una “sospecha sentencia”. En otras palabras, el narrador establece una prolepsis relativa a su partida al final de la obra a través de la metáfora del tomate.

Aunque la narración se centre en los acontecimientos relativos a la infancia del narrador, las reflexiones que los acompañan son resultado de una mirada madura hacia atrás, en conformidad con gran parte de textos memorialísticos, que suelen ser escritos al final de la vida del autor, a modo de balance. Queirós y Arrabal empiezan a escribir sus obras autobiográficas todavía jóvenes, especialmente Arrabal, que con veintisiete años publicaba *Baal Babilonia*. Ambos autores vuelven sobre las propias experiencias en diferentes etapas de sus vidas. *Vermelho amargo*, como indica el título, es probablemente la obra más amarga del autor, quien ha buscado en obras anteriores rescatar la belleza de una niñez marcada por el dolor. En su última obra, sin embargo, el autor no permite que la fantasía infantil ceda su delicadeza a los momentos duros que evoca, recalando el dolor que los lejanos recuerdos todavía le infligen en el momento

de la escritura: “Dói. Dói muito. Dói pelo corpo inteiro. Principia nas unhas, penaliza a memória e se estende pela altura da pele. Nada fica sem dor. Também os olhos, que só armazenam as imagens do que já fora, doem. A dor vem de afastadas distâncias, sepultados tempos, inconvenientes lugares, inseguros futuros.” (VA 7-8). En este escenario, los recuerdos cariñosos de la madre, en constante contraste con la falta de amor de la madrastra, no son suficientes para permitir un escape al narrador, que encuentra, entonces, en las palabras, en la lectura, su única posibilidad de evasión: “Mas uma certeza me vigiava: ler era meu único sonho viável.” (VA 20).

El párrafo final de la obra empieza por el número “dos”, en referencia a los únicos dos personajes que permanecen en la casa: el padre y la madrastra. Esto indica la concretización del “exilio” del narrador anunciado por el tomate; la pareja finalmente logra librarse del último de los hijos para quedarse a solas en la casa.

Dois. Desconheço o depois de minha despedida. Não se caminha sobre a sombra ao entardecer. Ignoro se o remorso nos preservava em suas memórias, ou se a paixão lhes presenteou com o esquecimento. A culpa é relativa ao tamanho da memória. Esquecer é desexistir, é não ter havido. Ao me interrogar se tomei ainda há, não me fecho em silêncio. Confirmando que minha primeira leitura se deu a partir de um recado rabiscado pela faca no ar cortando em fatias o vermelho. (VA 65)

El Yo adulto afirma desconocer lo que pasó después de su partida. Si el padre y la madrastra sentían remordimientos o si la pasión que sentían el uno por el otro les regalaba con el olvido y obviaba cualquier posibilidad de culpa. El narrador afirma que olvidar es dejar de existir, por lo que se puede concluir que, al contrario, recordar permite la manutención de la vida, la inmortalización. El propio impulso autobiográfico suele partir del deseo de no dejar que la memoria se pierda, de inmortalizar el recuerdo a través de la escritura:

Essa aura de duração ainda hoje impregna as grandes bibliotecas em que penetramos, na ponta dos pés e em silêncio, como nos santuários da memória universal. E, às vezes, quando alguém escreve um livro, ainda nutre a esperança de que deixa assim uma marca imortal, que inscreve um rastro duradouro no turbilhão das gerações sucessivas, como se seu texto fosse um derradeiro abrigo contra o esquecimento e o silêncio, contra a indiferença da morte. (Gagnebin, 2006: 112).

Por todo lo anteriormente expuesto, queda clara la falta de nexo causal que establezca conexiones entre los distintos recuerdos evocados por los autores. Según Pozuelo Yvancos (2006: 34), los autobiógrafos suelen crear una “necesidad” causal que entrelaza los hechos y concede coherencia a su narración:

Podríamos adelantar aquí nuestra conclusión de que la autobiografía o espacio autobiográfico implica siempre una sustitución de lo vivido por la analogía narrativa que crea la memoria, con su falsa coherencia y ‘necesidad’ causal de los hechos, pero que unas veces tal sustitución será una impostura y otras veces no, dependerá en ese caso de su funcionamiento pragmático.

A diferencia de la tendencia general entre los autobiógrafos de intentar ver en sus trayectorias una lógica entre los acontecimientos, tanto Queirós como Arrabal no buscan esta forma de coherencia narrativa. Sus obras no son, sin embargo, incoherentes, ya que ambos logran entrelazar sus recuerdos por conexiones subjetivas. Sus textos, por lo tanto, podrían parecer fragmentarios, ya que pasan de una “anécdota” a otra no por conexiones temporales, sino psicológicas. Todas las partes de su obra, no obstante, se conectan al tema mayor que es la repercusión de la gran ausencia que sufren en sus vidas y que marca la construcción de sus visiones de mundo. Lo principal para estos autores, por lo tanto, no son los acontecimientos en sí, sino las huellas dejadas por la falta de una figura paterna. En una entrevista concedida a Ebe Maria Lima (1998: 124), Queirós afirma: “Quando falo de partes falo do inteiro. Minha memória é mais da falta do que do realizado. Minha memória é de lembrança de faltas sucessivas.”.

Por otra parte, ambos juegan constantemente con los conceptos de realidad y fantasía, verdad y mentira relacionados con la memoria. Según Caballé (1995: 114), “La memoria no es una estructura mental inerte y repetitiva que devuelva, inmaculadas, las impresiones recibidas. Hay mucho de inventivo, de creativo, en su constitución”. Arrabal acude frecuentemente a documentos oficiales, certificados y cartas, lo que transmite la impresión de que busca acreditar la *realidad* de su narración y la pertinencia de su perspectiva sobre los acontecimientos, que está apoyada por los documentos que reproduce. Sin embargo, el autor altera deliberadamente detalles sencillos de comprobar respeto a su vida como, por ejemplo, la eliminación de sus hermanos de algunas de sus obras. Además, cambia nombres reales por ficticios, como Villa

Ramiro, tía Clara, Elisa y Fernando Ruizbal. Esta ficcionalización de la realidad, no obstante, no perjudica la *veracidad* de su relato, sino que funciona como herramienta para establecer mejor la realidad según su perspectiva y marcar las funciones literarias que asumen tales elementos en su narración. La ambigüedad reside, en realidad, en la cesión de la voz narrativa a otros personajes a través de la reproducción de cartas y documentos, y de la desaparición del narrador en determinados momentos; el gesto de ceder la voz crea una falsa impresión de objetividad y distintos puntos de vista sobre los acontecimientos narrados. La perspectiva del narrador, sin embargo, se hace patente en cada elección de cómo y cuándo reproducir tales documentos, cómo reproducir los argumentos de otros personajes, cómo exponer los fallos en sus discursos sin la necesidad de intervenir directamente. Así, los elementos que podrían atestar el carácter ficcional de su obra refuerzan las impresiones que le causan sus propios recuerdos; y los elementos que parecen servir al propósito de atestiguar la objetividad de su relato apoyan su perspectiva subjetiva de los acontecimientos.

Queirós, por su parte, juega con la incertidumbre, la imposibilidad de recordar con precisión, lo que crea simultáneamente desconfianza y empatía en el lector, que entiende la confesión de los fallos de memoria como un gesto de sinceridad. Según Meyer (1986: 171), “A impenetrável e misteriosa criação é uma criação psicológica do adulto, a golpes de intuição e grosseiras deduções de análise indireta. Que rigor de fidelidade poderá haver na tentativa, já em si contraditória, de recriar o mundo infantil partindo do automatismo das recordações filtradas e selecionadas pela memória consciente?”. Los Yoes de los autores se multiplican con el juego de voces narrativas, la perspectiva infantil y la adulta, mientras intentan reconciliarlos a través del gesto consciente de recordar por la escritura.

La memoria es, igualmente, una lucha por re-significar el pasado y evitar el olvido. Los juegos que establece Arrabal entre narrador y narratario a lo largo de distintas obras, por ejemplo, le permite re-significar su convulsa relación con la madre. Lo que, según Eliade (1963: 100), sería también una forma de liberación. El autor afirma también que “a rememoração procura, não situar os acontecimentos num quadro temporal, mas atingir o fundo do ser, descobrir o original, a realidade primordial de onde proveio o cosmos e que permite compreender o devir no seu conjunto.” (Eliade, 1963: 103-104). Arrabal y Queirós buscan pues en sus obras el poder liberador y curativo de las palabras, de la fantasía, de la memoria con su característica de invención:

“Lo realmente crucial, claro está, en el poder transformador de la cura verbal, es el reconocimiento – por parte de Freud – de su naturaleza creativa” (Jay, 1984: 30). Ambos autores buscan, a través de la escritura singular de sus memorias, alcanzar la catarsis: “É preciso muito bem esquecer para experimentar a alegria de novamente lembrar-se. Tantos pedaços de nós dormem num canto da memória, que a memória chega a esquecer-se deles. E a palavra – basta uma só palavra – é flecha para sangrar o abstrato morto. Há, contudo, dores que a palavra não esgota ao dizê-las” (VA 16-17).

6. CONCLUSIONES

El origen de la escritura autobiográfica se suele situar a finales del siglo XVIII con la publicación de *Les Confessions*, de Rousseau, en 1770, pese a que haya precedentes importantes como *Las Confesiones* de San Agustín. El florecimiento de este tipo de escritura se explica por la humanización de la filosofía con el Renacimiento y la Ilustración, lo que permite la afirmación de los valores y de la personalidad individuales, además de la ruptura de las fronteras entre los espacios públicos y privados. Como se hace patente cada vez que se intenta recopilar un corpus, las definiciones de género autobiográfico siempre se muestran insuficientes para albergar toda la producción literaria que así, sin embargo, se denomina. Al considerarse las dos principales corrientes referentes al género autobiográfico como complementares y no excluyentes, es decir, que existe simultáneamente una referencialidad del narrador-personaje respecto al autor y una ficcionalización del Yo como esfera del discurso, las fronteras entre realidad y ficción (o verdad y mentira como quieren algunos teóricos, como Nora Catelli) se hacen todavía más estrechas. Pozuelo Yvancos ofrece una alternativa a la contraposición de las teorías, en general consideradas disonantes, representadas sobretodo por Lejeune y Paul de Man:

[...] el adjetivo de fronterizo [...] es consustancial a su tratamiento teórico, en gran medida porque es un género que desde su aparición en las *Confesiones* de San Agustín hasta sus formulaciones más recientes, nunca han dejado de jugar con su propio estatuto dual, en el límite entre la construcción de una identidad, que tiene mucho de invención, y la relación de unos hechos que se presentan y testimonian como reales. (2006: 17)

Así, pese a que el Yo autobiográfico sea una construcción discursiva, la autobiografía es *leída* como un discurso referencial, y con atributos de *verdad*. Esta aparente contradicción, sin embargo, que considera como punto de partida el pacto de lectura, propuesto por Lejeune, en que es el lector el que define el modo de lectura, permite al autor cierta libertad para jugar con su material autobiográfico y las formas del discurso que más le parezcan apropiadas para transformar dicho material en literatura, sin obviar la estética. Hay que considerar, por lo tanto, la producción del discurso autobiográfico, pero también su recepción:

Además, en la reciprocidad especular del mundo del la autobiografía el autor como lector se corresponde con el lector como autor, pues la participación del lector en la conciencia

de autoría (lo cual parece constituir un aspecto intrínseco del texto autobiográfico) es en última instancia autorreferencial; el lector, y tal vez especialmente el crítico, es potencialmente también un autobiógrafo. (Lejeune, 1994: 38)

La escritura autobiográfica decimonónica en Brasil y España se caracteriza por el enfoque que dan los autobiógrafos a los acontecimientos exteriores, al registro de las costumbres típicas de la época y al comentario político. El siglo XX marca el inicio de la transición a una producción más personal e intimista, pero los regímenes dictatoriales cercenan la libertad de expresión y no permiten a los autores expresar sus perspectivas sobre la situación política del país. Desde el momento que se instaura la dictadura franquista, los textos autobiográficos publicados en España pasan, en su mayor parte, a terminar sus relatos antes de 1936, evitando, así, el comentario sobre ese periodo histórico. En ese contexto surge la primera obra del ciclo autobiográfico de Fernando Arrabal, *Baal Babilonia*, publicada en 1959.

Es una obra absolutamente atípica para el contexto español en que surge, lo que solo es posible porque se publica desde el exilio en París. Esta circunstancia permite (y empuja) al autor a expresarse abiertamente sobre la gran y nefasta influencia que la dictadura franquista ejerce sobre su vida y la de su familia – aunque la tenga que publicar en francés. Pese a que en esta obra el autor no haga críticas tan específicas al gobierno franquista, como hará en las obras siguientes, la crítica a la represión y violencia que le priva de su padre están presentes en todas y cada una de sus páginas. El análisis de los espacios literarios en esta obra permite demostrar cómo el autor logra reproducir la atmósfera cerrada y sangrienta del país en los espacios íntimos de la casa de su infancia, con las habitaciones oscuras, las puertas y ventanas cerradas, y la presencia constante y represiva de la religión católica, que no se disocia, para Arrabal, del régimen franquista.

A partir de finales de la década de 70, gracias al fin de la dictadura franquista, en España, y del AI-5, en Brasil, el género autobiográfico experimenta una gran expansión en las literaturas española y brasileña. Con la nueva libertad conquistada, los escritores españoles y brasileños pasan a explorar más el género, y las literaturas del Yo crecen en número y calidad en ambos países. Igualmente empiezan a producirse más textos teóricos sobre el tema, sobretudo en España, que vuelven constantemente sobre la cuestión de la escisión entre el Yo-referencial y el Yo-esfera del discurso.

Para los propósitos de este análisis, no obstante, se han considerado como complementarias las esferas interna y externa del discurso autobiográfico, por lo que no interesa distinguir los materiales fielmente reproducidos por los autores de los distorsionados en detrimento de la *mímesis* y privilegiando la *poiesis*. Los autores aquí estudiados parten del material autobiográfico para generar discursos que alcanzan altos niveles estéticos, como se ha demostrado. A Fernando Arrabal y a Bartolomeu Campos de Queirós no les importa la precisión de los detalles, de nombres reales, de localizaciones o fechas: Arrabal, por ejemplo, ficcionaliza el nombre de su tía, llamándola Clara, en *Baal Babilonia*, sirviendo a propósitos puramente estéticos, en contraste con la función narrativa del personaje. Los cambios que producen los autores en sus propias historias no tienen la función de confundir al lector, de disfrazar las memorias bajo el manto de la ficción, o de no precisarlas para dificultar su comprobación como hechos reales, sino que sirven para potenciar los efectos producidos por la narración. La memoria no es solamente visual, y un relato que se pretende *real* no tiene por qué apoyarse solo en nombres y fechas comprobables para transmitir la ilusión de realidad, sino que puede disponer también del carácter sensorial, auditivo e incluso aromático de la memoria. Contrario al dogma establecido de que la memoria se ubica en una parte específica del cerebro que guarda imágenes fijas del pasado, el neurocientífico Israel Rosenfield afirma: "It has been shown recently, however, that the 'memories' are fragmentary impressions, like pieces of a dream, containing elements that are not part of the patient's past experiences." (1988: 7). En consonancia con tal perspectiva, ambos autores buscan antes reproducir las manifestaciones de sus memorias, mantener la fidelidad a las impresiones que acompañan al recuerdo, que mimetizar fielmente los acontecimientos.

Por el mismo motivo, tampoco les importa la reproducción del tiempo cronológico. La forma considerada como la más espontánea para relatar una (auto)biografía es la narración retrospectiva, coherente, cuyos acontecimientos están conectados por nexos causales-temporales. Como explica Rosenfield, sin embargo, la memoria es fragmentaria y está muy influenciada por las emociones (1988: 6-7). Tanto Arrabal como Queirós respetan esa lógica de una memoria subjetiva, repleta de digresiones y asociaciones particulares. Los acontecimientos de sus narraciones no se conectan, por lo tanto, por una lógica causal ni se presentan de forma cronológica, sino

que se presentan por asociaciones producidas por el propio lenguaje. Sus relatos, no obstante, y aunque puedan dar esta impresión al principio, no son fragmentarios.

El tiempo, así, a menudo se expresa a través del espacio. En la lógica temporal convulsa de Arrabal, por ejemplo, se puede seguir la lógica temporal del relato por las ciudades donde se ubica el personaje, ya que su discurso subvierte completamente el orden cronológico y son los espacios los que indican las distintas épocas de su vida. Queirós transita entre futuro y pasado, mezclando las percepciones del adulto que rememora y del niño que vive su presente a través de la memoria del autor, y las descripciones de los espacios auxilian al lector a ubicarse en el tiempo de la narración. Así como el tiempo, el orden de los acontecimientos, también los espacios son alterados por el observador/narrador, por lo que las emociones pueden alterar las percepciones de un mismo sitio en sus memorias. La muerte de la madre de Queirós, como se ha demostrado, modifica profundamente su percepción del entorno: “Evocando los recuerdos de la casa, sumamos valores de sueño; no somos nunca verdaderos historiadores, somos siempre un poco poetas y nuestra emoción tal vez sólo traduzca la poesía perdida.” (Bachelard, 2004: 36).

Los espacios literarios son explorados por ambos autores en sus múltiples posibilidades connotativas, y contribuyen a discernir la atmósfera de los recuerdos, delinear las condiciones sociales y políticas en que vivían los autores y a la propia construcción de los personajes: “En este teatro del pasado que es nuestra memoria, el decorado mantiene a los personajes en su papel dominante” (Bachelard, 2004: 38). Muchos de ellos están intrínsecamente conectados a un espacio: en el caso de Arrabal, por ejemplo, la tía Clara se asocia a la habitación con todas sus connotaciones sexuales y oscuras; la madre igualmente se asocia a una habitación oscura y cerrada, lo que resalta su carácter sigiloso; el padre, al contrario, está eternamente ubicado en playa de Melilla, al sol en los recuerdos del niño – pese a que esté, por otro lado, también eternamente ubicado en una cárcel oscura, hostil y solitaria, solamente imaginada por el narrador.

En el caso de Queirós, la madre se asocia, en sus memorias felices, a la cocina y al patio, relacionada a las comidas que preparaba con cariño y a los juegos que inventaba con sus hijos. Tras su enfermedad, no obstante, la madre se asocia a la habitación, debido a su incapacidad de levantarse de la cama. Su padre está constantemente en la

carretera, lo que se explica por su trabajo, pero evidencia su ausencia en la vida del niño; el abuelo paterno está constantemente en la ventana, perezoso, pero en contacto con todos los vecinos, abierto al mundo aunque sin salir de casa. La madrastra aparece, a semejanza de la madre, asociada a la cocina, usurpando el lugar materno, en directo contraste con todas las asociaciones evocadas allí con la figura materna.

Como comenta Caballé, “Mención aparte merece el recuerdo de la madre para la mayoría de los autobiógrafos, no importa la generación a la que pertenezcan.” (1995: 98). En la obra de Queirós, la pérdida de la madre es el núcleo de toda la narración, aunque no aparezca necesariamente como núcleo argumental y es el principal motor de la necesidad de recordar. Es una madre idealizada que muere demasiado temprano, como si hubiera salido de un cuento de hadas: es cariñosa, inteligente, alegre, creativa y canta con una linda voz que llena toda la casa (aunque sea para espantar el dolor del cáncer, el canto no pierde su belleza); la madrastra igualmente podría haber salido de un cuento, decapitando a los tomates con la furia que sentía hacia sus hijastros, y privando al niño tanto de su amor como de lo del padre. En Arrabal, es la propia madre quien aparece disociada en dos: la buena (madre) y la mala (madrastra). La madre idealizada de su niñez, por quien el niño siente un amor edípico, es descrita con bonitas melenas, la boca roja y húmeda, cariñosa con el hijo, con quien paseaba por el parque y por la ciudad, acortando el tiempo por el placer que le infunde su compañía; y la madre/madrastra “desvelada” por el hijo en su adolescencia al descubrir los documentos escondidos en la alacena: es una madre violenta, sádica, desleal al padre, mentirosa y manipuladora. Bettelheim explica la función de tal disociación:

Incapaz de ver una congruencia entre las diferentes manifestaciones, el niño experimenta, realmente, a la abuela como dos entidades separadas: la que lo quiere y la que lo amenaza. Es, en realidad, la abuela y el lobo. Al hacer esta división, por decirlo de alguna manera, el niño consigue preservar la imagen de la abuela buena. Si ésta se convierte en un lobo —cosa que no deja de ser, ciertamente, aterradora—, el niño no necesita comprometer la idea de bondad de la abuela. En cualquier caso, el cuento mismo le dice que el lobo es sólo una manifestación pasajera; la abuela regresará victoriosa. Del mismo modo, la madre, aunque sea protectora la mayor parte del tiempo, puede también convertirse en la madrastra cruel si es tan mala como para negarle a su hijo algo que éste desee. (Bettelheim, 1994: 82-83)

La figura materna en la obra de Arrabal es claramente dividida en dos: antes y después del descubrimiento de los documentos escondidos en la alacena. A partir de ese descubrimiento el hijo se vuelve un personaje solitario y ningún diálogo es posible con su madre. Aunque haya muchas partes dialogadas en su obra, no existe un diálogo real entre los personajes después del descubrimiento. Todas las frases dialogadas atribuidas a la madre en *Baal Babilonia* y en *Ceremonia por un teniente abandonado*, por ejemplo, no reciben respuesta directa del hijo, a no ser su silencio. Los “diálogos” de los personajes son más bien monólogos que nunca se cruzan simultáneamente, separados por una barrera invisible que impide cualquier comunicación real, lo que resalta la soledad del narrador/personaje.

También a través de los espacios, los autores señalan su relación con la religión católica, con el aprendizaje, y en el caso de Arrabal, con la política de la época. El catolicismo influye profundamente en el imaginario de ambos autores, y ambos relacionan los sufrimientos de Cristo con los dolores de la figura paterna ausente: Queirós lo asocia al dolor que siente la madre por el cáncer y Arrabal al sufrimiento del padre en la cárcel. En relación a la religión destaca al mismo tiempo la semejanza y la diferencia en el tratamiento que recibe de los dos autores. Si por un lado ambos experimentan momentos de identificación, de fe y esperanza y, luego, de decepción, además de su asociación entre la Iglesia y los sentimientos de culpa, por otro lado la diferencia cultural entre Brasil y España se refleja en la distancia que los personajes mantienen con respecto a lo sagrado. En Brasil la relación de los creyentes con lo sagrado es mucho más cercana e informal, mezclada con el folklore, con supersticiones e incluso con otras religiones; la religión católica se inserta en el día a día de los personajes. La familiaridad y la cercanía que los brasileños establecen con la religión se puede ejemplificar con los castigos que dan a las estatuas de los santos para alcanzar sus peticiones. En España, en cambio, y en la obra de Arrabal, el tratamiento de la religión es más formal y distante, rodeada de solemnidad. El autor, sin embargo, por asociar la fe católica al franquismo, la asocia también a violencias, incluso sexuales, y a la represión.

El autor español establece una relación de igualdad entre el macrocosmos nacional y el microcosmos familiar, transforma el uno en el reflejo del otro, tanto en el sentido metafórico como con la intención de evidenciar cómo el medio (la dictadura) influencia a los individuos. Una diferencia entre los dos autores que llama la atención es

la insistencia de Arrabal en el contexto político y la ausencia de tales reflexiones en la obra de Queirós, a pesar de haber sufrido ambos las consecuencias de un régimen dictatorial. Ambos autores, sin embargo, tienen como enfoque principal la vida íntima y familiar: el comentario político del autor español se justifica por su intromisión en su contexto privado.

Los dos autores tienen en común, además, la habilidad de jugar con las voces narrativas del texto para alcanzar distintos efectos. Queirós combina la perspectiva del Yo-adulto con la del Yo-infantil para resaltar, simultáneamente, las consideraciones de aquel que recuerda con la percepción del Yo que vive el recuerdo. Aunque el concepto de Genette de voz narrativa obvie la pertinencia del abordaje de los textos a través de las personas gramaticales, para la comparación propuesta en esta investigación la mezcla de ambos conceptos se ha demostrado fructífera. Queirós, por ejemplo, empieza su ciclo autobiográfico con narradores ambiguos, homodiegéticos, pero no autodiegéticos, combinando al mismo tiempo la primera y la tercera persona gramatical. La ambigüedad producida por tal elección resalta la imposibilidad del individuo de verse como ser unitario, evidencia la escisión entre el Yo-infantil y el Yo-adulto, aunque el narrador busque recuperar la identificación entre ambos a través de la rememoración. El Yo del recuerdo se convierte en Otro para el Yo que recuerda.

Arrabal igualmente combina distintas perspectivas a través de un juego de voces narrativas: el autor mezcla la primera y la tercera persona gramaticales – que en *Ceremonia por un teniente abandonado*, por ejemplo, muchas veces se refieren al mismo personaje, como es el caso de Fernando David – con el uso de la segunda persona gramatical (*tú y usted*). En un frenético juego entre narrador y narratario el autor establece desde la primera obra de su ciclo autobiográfico, *Baal Babilonia*, hasta la última, *Carta de amor (como un suplicio chino)*, un trastornado diálogo con su madre, que es el *tú* de la primera obra y el *yo* de la última, en la cual el propio autor se convierte en narratario. Los cambios de voces narrativas en Arrabal sirven muchas veces para permitir que otros personajes expresen (al menos aparentemente) de forma directa sus perspectivas, además de producir la ilusión de objetividad en su relato. El autor utiliza distintos modos narrativos, como el discurso restituído, la epístola, la reproducción de documentos y el monólogo teatral pretendiendo una objetividad en el relato que, en realidad, sirve de artificio para reafirmar una única perspectiva narrativa. La introducción de otras voces y de elementos externos, como los documentos y cartas que

reproduce en sus textos, parecen conferir a la narración objetividad y distancia, lo que resaltaría el carácter *real* de la narración, que finge ofrecer distintas perspectivas sobre los mismos acontecimientos. La forma como el autor lo maneja, sin embargo, refuerza su perspectiva como la más fiable entre todas las presentadas en el texto, ya que señala incongruencias en los discursos de otros personajes, especialmente de la madre, mientras que corrobora su propia perspectiva a través de la desaparición del narrador y la reproducción de cartas y documentos seleccionados.

Arrabal pasa todo su ciclo autobiográfico en una ambigua y convulsa relación con su madre, a quien culpa por el destino paterno y su consecuente ausencia en su vida. Tiene especial relevancia, por lo tanto, el hecho de que en *Carta de amor* le ceda la palabra, y se transforme a sí mismo en el receptor de la obra. Escrita en un momento de madurez personal y literaria, es su obra más lírica y probablemente la más catártica. En ella, el autor re-significa su pasado y dialoga con sus obras anteriores, en un cambio entonces real de perspectiva. Pasa a culpar por los sufrimientos impuestos a él y a su padre ya no a la madre sino a la “Madrastra historia” y reconoce a la madre como una víctima más de las circunstancias, rescatándola de su papel de verdugo.

Arrabal repite varias veces que el ser que más le ha influido es el padre, cuya ausencia tiene repercusiones incuestionables en su vida y obra: “Cuando me preguntan quién es el ser que más me ha influido, respondo que fue un ser del que sólo llego a recordar sus manos junto a mis pies: mi padre” (CGF 52); “Cuando me preguntan qué es lo que más me influye, lo que más admiro... olvidándome del paisaje terrible y del castillo infinito, de los confines del universo y del sueño maldito, respondo que es un ser del que sólo alcanzo recordar sus manos junto a mis pies.” (CTA 61). Sin embargo, así como sucede con Queirós, toda su obra está, en realidad, dedicada a su madre.

Ambos autores establecen diversas relaciones intertextuales entre las propias obras, lo que justifica la lectura de sus ciclos autobiográficos en conjunto. Sus obras se informan mutuamente de manera que enriquecen las posibilidades de interpretación cuando se las compara. También se nota una evolución en sus posturas en cuanto narradores, y en cuando individuos, en la progresión de sus obras: los dos autores alcanzan sus niveles más altos de lirismo en las últimas obras del conjunto, las que, de forma coincidente, están totalmente dedicadas a sus madres. Ninguna de estas obras obedece al pacto autobiográfico como inicialmente propuesto por Lejeune: Queirós empieza su ciclo autobiográfico con un narrador ambiguo, dividido en dos, pasa al uso

de la tercera persona en *Indez*, e incluso atribuye un nombre ficticio a su personaje, hasta llegar a la completa eliminación de nombres en *Vermelho amargo*, y, sin embargo, evidencia el tono confesional de su obra. Arrabal, como ya se ha analizado, cambia la propia perspectiva de su historia y la percepción de su madre, lo que es evidenciado por el juego narrador/narratario establecido en sus obras. Los dos autores utilizan muchas veces el lenguaje infantil para reproducir la perspectiva del Yo que recuerda, sin, con eso, empobrecer su relato. El tiempo y la memoria en sus obras son líricos, además de subjetivos. Queirós, especialmente, se expresa a través de una prosa poética que alcanza su cumbre en *Vermelho amargo*.

Ambos autores producen, así, obras singulares dentro del género. Bartolomeu Campos de Queirós parte de los elementos cotidianos, que engendran su impulso lírico, para producir textos autobiográficos que destacan por su carácter poético. Arrabal tiene una prosa más fría, menos sentimental, pero ambos despiertan gran empatía en el lector, que, como afirma Lejeune, se lee a sí mismo también en sus obras.

Queda abierto el camino para futuras investigaciones sobre los dos autores, que podrían profundizar en su producción narrativa para observar más detenidamente los usos de los silencios y de los olvidos que hacen tanto Arrabal como Queirós. Es deseo de la autora del presente trabajo que éste sirva como base para posibles futuros estudios comparativos entre Brasil y España, o incluso entre autores lusófonos e hispanófonos, en un constante intercambio entre dos universos lingüísticos y múltiples universos culturales que siempre se han mirado y se han reflejado de una manera especular a lo largo de los siglos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Corpus primario

Obras analizadas de Fernando Arrabal

- ARRABAL, Fernando, (1977): *Baal Babilonia*. Madrid: Cupsa Editorial. (1ª edición 1959)
- _____(2015): "Carta al general Franco" in *Las cartas de Arrabal*. Madrid: Reino de Corderlia (1ª edición 1971).
- _____(1998): *Ceremonia por un teniente abandonado*. Madrid: Espasa Calpe.
- _____(2004): *Carta de amor. (Como un suplicio chino). Vuela hacia Cecilia*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (Teatroautor) (1ª edición 2001).

Obras analizadas de Bartolomeu Campos de Queirós

- QUEIRÓS, Bartolomeu Campos de, (1991): *Ciganos*. Belo Horizonte: Miguilim. (1ª edición 1982).
- _____(1995): *Por parte de pai*. Belo Horizonte: RHJ Editora.
- _____(2003): *Indez*. Belo Horizonte: Miguilim, (1ª edición 1989).
- _____(2004): *Ler, escrever e fazer conta de cabeça*. São Paulo: Global, (1ª edición 1996)
- _____(2004): *O olho de vidro do meu avô*. São Paulo: Moderna.
- _____(2011): *Vermelho amargo*. São Paulo: Cosac Naify.

Corpus secundario

Fernando Arrabal

- ARRABAL, F. (1958a). "Pique-nique en campagne". *Les Lettres Nouvelles* (mars).
- _____(1958b). *Théâtre I (Oraison, Les deux bourreaux, Fando et Lis, Le cimetière des voitures)*. Paris: Julliard.
- _____(1959). *Baal Babylone*. Paris: Julliard.
- _____(1960a). "¿Se preocupa Vd. por los escritores?". *Estafeta Literaria* (17 de diciembre).
- _____(1960b). *Théâtre II (Guernica, Le Labyrinthe, Le tricycle, Pique-nique en campagne, La bicyclette du condamné)*. Paris: Julliard.
- _____(1961a). *L'Enterrement de la Sardine*. Paris: Julliard.
- _____(1961b). "Textes paniques". *La Brèche* 1 (septembre).
- _____(1961c). *Théâtre II (Guernica, Le Labyrinthe, Le tricycle, Pique-nique en campagne, La bicyclette du condamné)*. Paris: Julliard, 1.^a edición.
- _____(1962a). "Cinco relatos en contrapunto a la obra pictórica de Gironella". *Índice* 159 (abril).
- _____(1962b). "Cuentos en contrapunto a la obra pictórica de Gironella". *Snob* 2 (27 de junio).
- _____(1962c). "Gironella". *Papeles de Son Armadans* LXXII (marzo).
- _____(1963a). "En particular Buero Vallejo". *Agora* 79-82 (mayo-agosto).
- _____(1963b). "La Communion Solennelle". *La Brèche*.
- _____(1963c). *La pierre de la folie (livre panique)*. Paris: Julliard.
- _____(1963d). "Oración". *Primer Acto* 39 (enero), (46-48).
- _____(1963e). "Relatos pánicos (teoría y práctica)". *Índice* 170 (marzo).
- _____(1963f). "Textos pánicos". *Índice* (febrero).
- _____(1965a). *Cérémonie pour une chèvre sur un nuage*. Belgique: Dayly-Bul, vol. II.
- _____(1965b). "Correspondencia de Fernando Arrabal con J[osé] M[onleón]". En *El cementerio de automóviles. Ciugrena. Los dos verdugos*, (39-45). Madrid: Taurus (Primer Acto, 5).
- _____(1965c). *El cementerio de automóviles. Ciugrena. Los dos verdugos*. Madrid: Taurus

(Primer Acto, 5).

_____(1965d). "El hombre pánico". *Papeles de Son Armadans CXIII* (agosto).

_____(1965f). "El triciclo". *Yorick. Revista de Teatro* (Biblioteca Teatral Yorick, 8).

_____(1965g). *Fêtes et rites de la confusion*. Paris: Christian Bourgois.

_____(1965h). "Le théâtre comme cérémonie panique". In *Théâtre IV*. Paris: Christian Bourgois.

_____(1965i). "Renaissance du théâtre". In *Le Théâtre*. Paris: Christian Bourgois.

_____(1965j). "Teatro pánico". *Última Hora* (18 de noviembre).

_____(1965k). *Théâtre III (Le Grand Cérémonial, Cérémonie pour un noir assassiné, Concert dans un oeuf, Le Couronnement)*. Paris: Julliard.

_____(1966a). *Arrabal celebrando la ceremonia de la confusión*. Madrid: Alfaguara.

_____(1966b). "Ceremonia por un negro asesinado". *Primer Acto* 74 (abril), (33- 48).

_____(1966c). *Cérémonie pour une chèvre sur un nuage*. La Louvière, Belgique: Daily Bull. (Los Paquetes Volantes).

_____(1966d). "El hombre pánico: teoría y práctica". *Índice* 205.

_____(1966e). *El triciclo*. Cádiz: Alfil (Teatro, 523).

_____(1966f). "Fando y Lis". *Yorick. Revista de Teatro* 15 (mayo).

_____(1966g). "La piedra de la locura". *Índice* 205.

_____(1966h). "Siete relatos pánicos de F. Arrabal". *Ínsula* 232 (marzo).

_____(1966i). "Sonetos pánicos". *Índice* 205.

_____(1966j). *Théâtre IV (Le couronnement, Concert dans un oeuf)*. Paris: Christian Bourgois.

_____(1966k). *Un nuage*. Belgique: Dayly-Bul.

_____(1967a). "Biographie d'André Breton, poète". *Nouvelle Revue Française*, 29, 627-628.

_____(1967b). "El laberinto". *Revista Mundo Nuevo* 15 (septiembre).

_____(1967c). *Fando y Lis*. Cádiz: Alfil (Teatro, 548).

_____(1967d). "Fernando Arrabal Ruiz, mon père". *Les Lettres Nouvelles* (octubre-noviembre).

_____(1967e). *Huevo filosófico*. París: Panique.

_____(1967f). "Imágenes de la confusión (anti-aforismos: notas sobre un teatro pánico y no)". *Los Esteros*.

_____(1967g). "La primera comunión". *Los Esteros*.

- _____(1967h). "Les prisons d'Espagne". *Le Monde* (31 d'octobre).
- _____(1967i). *Théâtre V* (*Théâtre panique: L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie, La communion solennelle, Les amours impossibles, Une chèvre sur un nuage, La jeunesse illustrée, Dieu est-il devenu fou?, Strip-tease de la jalousie, Les quatre cubes*). Paris: Christian Bourgois.
- _____(1968a). "Dos cartas y una aclaración de F. Arrabal". *ABC* (16 de enero).
- _____(1968b). *Guernica*. Paris: Christian Bourgois (Col. 10-18).
- _____(1968c). *Le cimetière des voitures*. Christian Bourgois (Col. 10-18), Paris.
- _____(1968d). *Teatro selecto de Arrabal I*. Tokio: Shicocha.
- _____(1968e). *Théâtre I* (*Oraison, Les deux bourreaux, Fando et Lis, Le cimetière des voitures*). Paris: Christian Bourgois.
- _____(1968f). *Théâtre II* (*Guernica, Le Labyrinthe, Le tricycle, Pique-nique en campagne, La bicyclette du condamné*). Paris: Christian Bourgois.
- _____(1969a). "Cholera, une histoire exemplaire, propos primates, insolents et objectifs". *Entretiens sur les Lettres et les Arts* (27-28, 101-103).
- _____(1969b). *...Et ils passerent des menottes aux fleurs*. En *Théâtre de Guérilla (Théâtre VII)*. Paris: Christian Bourgois.
- _____(1969c). *L'Aurore rouge et noire*. En *Revue Le Théâtre 1969, 1*. Paris: Christian Bourgois.
- _____(1969d). *Les évêques se noient*. Claude Bernard.
- _____(1969e). "Les obsessions de mon enfance". *Les nouvelles littéraires* 2161 (20 de février), 13.
- _____(1969f). "Saura". *Catalogue de l'exposition*. Paris: Galerie Stadler.
- _____(1969g). *Teatro selecto de Arrabal II*. Tokio: Shicocha.
- _____(1969h). *Théâtre III* (*Le Grand Cérémonial, Cérémonie pour un noir assassiné*). Paris: Christian Bourgois.
- _____(1969i). *Théâtre IV* (*Le lai de Barabas [Le Couronnement], Concert dans un oeuf*). Paris: Christian Bourgois.
- _____(1969j). *Théâtre VI* (*Le jardin des délices, Bestialité érotique, Une tortue nommée Dostoïevski*). Paris: Christian Bourgois.
- _____(1969k). *Théâtre VII* (*Théâtre de Guérilla: ...Et ils passerent des menottes aux fleurs, L'aurore rouge et noire*). Paris: Christian Bourgois.
- _____(1970a). *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie*. Avant-scène 443 (15 de février).

- _____(1970b). *L'Enterrement de la Sardine*. Paris: Christian Bourgois (Col. 10-18, 734).
- _____(1970c). *Le Grand Cérémonial*. Paris: Christian Bourgois (Col. 10-18).
- _____(1970d). *Théâtre II (Guernica, Le Labyrinthe, Le tricycle, Pique-nique en campagne, La bicyclette du condamné)*. Paris: Christian Bourgois.
- _____(1970e). *Théâtre V. Théâtre panique (L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie, La communion solennelle, Les Amours impossibles, Une chèvre sur un nuage, La Jeunesse illustrée, Dieu est-il devenu fou?, Strip-tease de la jalousie, Les quatre cubes)*. Paris: Christian Bourgois (Col. 10-18).
- _____(1970f). *Théâtre VII (Théâtre de guérilla: ...Et ils passèrent des menottes aux fleurs, L'Aurore rouge et noir)*. Paris: Christian Bourgois.
- _____(1970g). *Théâtre VIII (Deus opéras paniques: Ars Amandi et Dieu tenté par les mathématiques)*. Paris: Christian Bourgois.
- _____(1970h). "Vida de André Breton, poeta". En *VV. AA., La revolución surrealista a través de André Breton*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- _____(1971a). *Carta al general Franco*. París: Anonyme Anarchiste Pop.
- _____(1971b). *Carta al general Franco*. París: Christian Bourgois, ed. bilingüe.
- _____(1971c). *El gran ceremonial*. Tokio.
- _____(1971d). *El triciclo*. Madrid: Alfil, 3.^a ed.^o (Teatro, 523).
- _____(1971e). *...Et ils passerent des menottes aux fleurs*. En *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie*. Paris: Christiane Bourgois (Col. 10-18, 634-635).
- _____(1971f). *L'Aurore rouge et noire*. En *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie*. Paris: Christiane Bourgois (Col. 10-18, 634-635).
- _____(1971g). "Notas sobre un teatro pánico y no". *Primer Acto* 139 (diciembre).
- _____(1971h). *Teatro I (El cementerio de automóviles, Los dos verdugos, Fando y Lis y Oración)*. París: Christian Bourgois.
- _____(1971i). *Viva la muerte* [guidon]. *L'Avant-Scène* 116 (Juillet).
- _____(1972a). *Babylone Guder*. Oslo: Tiden Norsk.
- _____(1972b). *Bella ciao ou La Guerre de Mille Ans*. Paris: Christian Bourgois..
- _____(1972c). *Guernica*. Paris: Christian Bourgois (Col. 10-18, 920).
- _____(1972d). *Que fais-tu Otero, perdu dans les galeries?* Triangle.
- _____(1972e). "Si usted quiere destruir a un hombre, enséñele ajedrez". *Lecturas Dominicales* (24 de septiembre).
- _____(1972f). "Temoigner dignement (Y pusieron esposas a las flores)". *Les Nouvelles*

Littéraires 2354 (6 d'octobre), 16.

_____(1972g). *Théâtre de guérilla*. Paris: Christian Bourgois.

_____(1972h). *Théâtre IX (Le ciel et la merde et La grande revue du XXème siècle)*. Paris: Christian Bourgois.

_____(1972i). *Théâtre X (Bella Ciao, La guerre de mille ans)*. Paris: Christian Bourgois.

_____(1973a). "Carta de Fernando Arrabal". *Primer Acto* 153 (febrero).

_____(1973b). *Le cimetière des voitures*. Milano: Ghisetti E. Corvi.

_____(1973c). *Le New-York d'Arrabal*. Paris: Ballard.

_____(1973d). *Le Panique*. Paris: Christian Bourgois (Col. 10-18).

_____(1974a). *Ceremonia por una cabra sobre una nube*. En *El teatro y su crítica*, 341-345. Málaga: Universidad de Málaga (Curso Superior de Filología).

_____(1974b). *En la cuerda o La balada del tren fantasma*. París: Christian Bourgois.

_____(1974c). *Sur le fil o La ballade du train fantôme*. Paris: Christian Bourgois.

_____(1974d). *Teatro escogido n.º 12*. Tokio.

_____(1975a). "Carta de Arrabal". *Triunfo* (6 de febrero).

_____(1975b). "El Arquitecto y el Emperador de Asiria". Estreno: *Cuadernos del Teatro Español Contemporáneo II, 1, T1-T28*.

_____(1975c). "Je ne fêterai pas cette mort". *Le Monde* (22 de novembre).

_____(1975d). "La alienación franquista". Estreno: *Cuadernos del Teatro Español Contemporáneo II, 1, 9-10*.

_____(1975e). *Jeunes barbares d'aujourd'hui*. Paris: Christian Bourgois.

_____(1975f). *La marcha real*. En *Literatura española del último exilio*, A. Ferrea y L. Ortega (eds.), 16-24. New York: Gordian Press.

_____(1975g). "Le nouveau "nouveau théâtre"". *Le Figaro* (14 de mai).

_____(1975h). *Le pollen de souvenirs*. Paris.

_____(1975i). "Le tête de mort en acier". *Libération* (23 d'octobre).

_____(1975j). "Les détenus de Carabanchel". *Le Monde* (10 de février).

_____(1975k). "Les prisons espagnoles". *Libération* (29 de septembre).

_____(1975l). *L'Odeur de sainteté*. Yves Rivière.

_____(1975m). "Sa longue terreur". *Le Point* (27 d'octobre).

_____(1976a). "Arrabal escribe al Rey". *El País Semanal* (28 de noviembre).

_____(1976b). *Auf dem Seil. Die Ballade Vom Ceisterug*. Munich: Theater Kurt Desch GMBH.

- _____(1976c). *Brev till General Franco*. Lund: Bo Gavelfors Bokförlag.
- _____(1976d). *Brief an Franco*. Leipzig: Philipp Rellamjun.
- _____(1976e). *Carta al general Franco*. Noce: Babilonia.
- _____(1976f). "Con perdón". *Cambio 16* (4 de octubre).
- _____(1976g). "Cuando seas huevo, comerás padres". *Cambio 16* (24 de noviembre).
- _____(1976h). *La torre de Babel (Oye, Patria, mi aflicción)*, vol. XI. Paris: Christian Bourgois, ed. bilingüe.
- _____(1976i). "L'entropie et ses ravages". En *Théâtre XI (La Tour de Babel, La Marche Royale, Une orange sur le Mont de Vénus, La Gloire en images)*. Paris: Christian Bourgois.
- _____(1976j). "Le nouveau "nouveau théâtre"". En *Théâtre XI (La Tour de Babel, La Marche Royale, Une orange sur le Mont de Vénus, La Gloire en images)*. Paris: Christian Bourgois, 7-10.
- _____(1976k). *Théâtre X (Bella Ciao ou La guerre de mille ans, Sur le fil ou Ballade du train fantôme, Jeunes barbares d'aujourd'hui)*. Paris: Christian Bourgois.
- _____(1976l). *Théâtre XI (La Tour de Babel, La Marche Royale, Une orange sur le Mont de Vénus, La Gloire en images)*. Paris: Christian Bourgois.
- _____(1977a). "Antecrítica a Cementerio de automóviles". *El País* (15 de abril).
http://elpais.com/diario/1977/04/15/cultura/229903212_850215.html
- _____(1977b). "Autocrítica de Oye, patria, mi aflicción, de Arrabal". *El País* (28 de mayo).
http://elpais.com/diario/1977/05/28/cultura/233618411_850215.html
- _____(1977c). *Baal Babilonia*, Á. Berenguer (ed.). Madrid: Cupsa
- _____(1977d). "Cuatro sonetos". *Siesta* (julio).
- _____(1977e). "Declaración de F. Arrabal en [...] el Aeropuerto de Barajas [...]". En *Arrabal en el banquillo*. París: Frente Libertario.
- _____(1977f). "El Arquitecto y el Emperador de Asiria [corrección]". Estreno: *Cuadernos del Teatro Español Contemporáneo III, 1, 6 y 7*.
- _____(1977g). "El martirio de la alfombra". *El País Semanal* (9 de enero).
- _____(1977h). "En la cuerda floja (Balada del tren fantasma)". *Pipirijaina*, 4 (segunda época).
- _____(1977i). "Estoy amargado". *Diario 16* (26 de abril).
- _____(1977j). "Justificación del derecho de Pernada". *La Hoja del Lunes* [de Madrid] (23 de mayo).

- _____(1977k). "La palabra vuelve al teatro". *Triunfo* (enero).
- _____(1977l). "Los ceniceros esquizofrénicos". *La Hoja del Lunes* [de Madrid] (30 de mayo).
- _____(1977m). "¿Murió el Quijote vendiendo churros y cantando la parrala?". *Reporter 1* (24-30 de mayo).
- _____(1977n). "Ni vencerán ni convencerán". *Diario 16* (25 de mayo).
- _____(1977ñ). *Pic-nic. El triciclo. El laberinto*. Á. Berenguer (ed.). Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas, 63).
- _____(1977o). "Queridos Marsillach y Prada". *Opinión* (23 y 29 de abril) [
- _____(1977p). "Salud, amigos". En *El cementerio de automóviles* [programa de mano], J. Monleón (ed.), 10-11. Madrid: Producción Corral de Comedias.
- _____(1977q). "Taquilleros de todos los países, uníos". *Cambio 16* (12 de junio).
- _____(1978a). *Carta a los militantes comunistas españoles: sueño y mentira del eurocomunismo*. Barcelona: Ediciones Actuales.
- _____(1978b). *Théâtre XI (La Tour de Babel, La marche royale, Une orange sur le mont de Vénus, La gloire en images)*. Paris: Christian Bourgois
- _____(1979a). *Irreverencias de un anarquista divino*. París.
- _____(1979b). *La piedra filosofal*. París.
- _____(1979c). "Les prisons espagnoles". *Libération* (23 d'octubre).
- _____(1979d). "Monumental hazaña de la historia". *Cambio 16* (6 de mayo)
- _____(1979e). "¿Sovietización de la cultura española?". *El País* (2 de noviembre).
http://elpais.com/diario/1979/11/02/opinion/310345208_850215.html
- _____(1979f). *Teatro completo. Volumen I (Pic-Nic, El triciclo, Fando y Lis, Ceremonia por un negro asesinado, El laberinto, Los dos verdugos, Oración y El cementerio de automóviles)*, Á. Berenguer Castellary (ed.). Madrid: Cupsa.
- _____(1979g). *Théâtre XI (La Tour de Babel, La marche royale, Une orange sur le mont de Vénus, La gloire en images)*. Paris: Christian Bourgois (Col. 10-18).
- _____(1979h). *Théâtre XII (Théâtre bouffe: Vole-moi un petit milliard, Ouverture orangoutan, Punkel Punk et Colegram)*. Paris: Christian Bourgois.
- _____(1980a). *Cinco sonetos de cinco aguafuertes*. París.
- _____(1980b). *El espejo mutilado*. París.
- _____(1980c). *Théâtre XIII (Mon doux royaume saccagé [Inquisition], Le roi de Sodome, Le Ciel et la Merde II, L'Enterrement de la sardine)*. Paris: Christian Bourgois.

- _____(1981a). "Almendros amargos". *El País* (28 de marzo).
http://elpais.com/diario/1981/03/28/opinion/354582007_850215.html
- _____(1981b). "Los mandarines y la noche de los cirios". *Diario 16* (10 de marzo).
- _____(1981c). *On the Tightrope or Ballad of the Phantom Train*, A. S. Gordon (trad.). Columbia: Ph. D. Co Dissertation.
- _____(1981d). "Persecución y suplicios de un poeta cubano". *El País* (20 de enero) [reed. en Arrabal, 1981b: 222-224].
- _____(1982a). *Inquisición*, Á. Berenguer (ed.). Granada: Editorial Don Quijote (Los Libros de Maese Pedro, 1).
- _____(1982b). *Poemas*. París.
- _____(1982c). *Théâtre XIV (L'extravagante réussite de Jésus-Christ, Karl Marx et William Shakespeare, Lève-toi et rêve)*. Paris: Christian Bourgois.
- _____(1983a). "1984", *Carta a Fidel Castro*. Madrid: Playor (Biblioteca Cubana Contemporánea).
- _____(1983b). *Echecs et mythe*. Paris: Payot.
- _____(1983c). "El nuevo nuevo teatro". *Cuadernos de Aldeu 1* (enero) (11-16).
- _____(1983d). *El rey de Sodoma*. Madrid: Ediciones MK (Colección Escena, 38).
- _____(1983e). *La torre herida por el rayo*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- _____(1983f). *La Tour prend garde*. Paris: Grasset.
- _____(1984a). *El entierro de la sardina*. Barcelona: Destino (Áncora y Delfín, 581).
- _____(1984b). *La piedra de la locura*, F. Torres Monreal (ed.). Barcelona: Destino (Áncora y Delfín, 577).
- _____(1984c). *Théâtre XV (Les délices de la chair, La ville dont le prince était une princesse)*. Paris: Christian Bourgois.
- _____(1984d). *...Y pondrán esposas a las flores*, P. L. Podol (ed.). Salamanca: Almar (Almar-Teatro, 9).
- _____(1984e). *Viva la muerte*. Buenos Aires: Ed. de la Flor.
- _____(1985a). *Crónicas de ajedrez*. Barcelona: Alta Fulla.
- _____(1985b). *La piedra iluminada*. Barcelona: Destino (Áncora y Delfín, 592).
- _____(1985c). *La Reverdie*. Paris: Christian Bourgois.
- _____(1985d). *Mis humildes paraísos*, F. Torres Monreal (ed.). Barcelona: Destino.
- _____(1985e). *Teatro escogido IV*. Tokio: Shcocha.
- _____(1985f). *Tormentos y delicias de la carne. Homenaje a "La conjura de los necios" de*

- John Kennedy Toole*. Barcelona: Destino (Destinolibro, 227).
- _____(1986a). *Conversation avec Baltazar* (dialogue Arrabal / Butor). Á l'Ecart.
- _____(1986b). *Devoirs des vacances*. Paris: Galilée.
- _____(1986c). *El gran ceremonial*. En *Teatro pánico*, F. Torres Monreal (ed.), 85- 180. Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas, 258).
- _____(1986d). *Fando y Lis. Guernica. La bicicleta del condenado*, F. Torres Monreal (ed.). Madrid: Alianza Editorial (El Libro de Bolsillo, 1160).
- _____(1986e). *La vierge rouge*. Paris: Acropole.
- _____(1986f). *Sept lettres à Baltazar*. Á l'Ecart.
- _____(1986g). *Teatro pánico (El gran ceremonial, Los cuatro cubos, La primera comunión, Los amores imposibles, Strip-tease de los celos, la juventud ilustrada, Una cabra sobre una nube, ¿Se ha vuelto Dios loco?)*, F. Torres Monreal (ed.). Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas, 258).
- _____(1986h). *Théâtre XVI (Bréviaire d'amour d'un haltérophile, Apokalyptica, La charge des centaures)*. Paris: Christian Bourgois.
- _____(1987a). *A Virgem Vermelha*. Lisboa: Dom Quixote [reed. en Arrabal, 1988a].
- _____(1987b). *Je suis un rat d'égout*. Ferdor.
- _____(1987c). *La virgen roja*. Barcelona: Seix Barral (Biblioteca Breve).
- _____(1987d). *Rêves d'insecte*. La Pierre d'Alun.
- _____(1987e). *Teatro bufo Róbame un billoncito, Apertura orangután, Punk y Punk y Colegram*, F. Torres Monreal (ed.). Madrid: Espasa-Calpe (Selecciones Austral, 18).
- _____(1987f). *The Compass Stone*. New York: Grove Press, 3.^a ed.^o [1.^a ed.^o 1987].
- _____(1988a). *Chien, peau, fée, puce*. Paris.
- _____(1988b). *La hija de King Kong*. Barcelona: Seix Barral (Biblioteca Breve).
- _____(1988c). *La traversée de l'Empire*. Vendôme: Actes Sud Papiers.
- _____(1988d). *La travesía del imperio*, F. Torres Monreal (ed.). Madrid: Editorial Burdeos.
- _____(1988e). *Le matin des amours*. Paris: Christiani.
- _____(1988f). *Sa corolle noire*. Paris: A. Biren.
- _____(1988g). *Théâtre XVII (Les cucarachas de Yale, Une pucelle pour un gorille, The red Madonna, La traversée de l'Empire)*. Vendôme: Actes Sud Papiers.
- _____(1988h). *Tofamiliarín*. Paris: Falla.
- _____(1989a). "Introducción". En *F. de Silva, La Segunda Celestina*. C. Baranda (ed.),

Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas, 284).

_____(1989b). *Le crâne du peintre*. La Garonne.

_____(1990a). *Die Rote Jungfrau*. Göttingen: Steidl.

_____(1990b). *La extravagante cruzada de un castrado enamorado*. Barcelona: Seix Barral (Biblioteca Breve).

_____(1990c). *L'extravagante croisade d'un castrat amoureux*. Paris: Ramsay.

_____(1990d). *Théâtre XVIII (La nuit est aussi un soleil, Roues d'infortune ou Jeunes barbares d'aujourd'hui)*. Vendôme: Actes Sud Papiers.

_____(1991a). *El Arquitecto y el emperador de Asiria*. En *Antología del teatro español contemporáneo*. Madrid-Méjico: Ministerio de Cultura-Consejo Nacional Cultura y Artes de Méjico.

_____(1991b). *El Greco*. Barcelona: Destino.

_____(1992a). "Como lirio entre espinas". *Barcarola* 40.

_____(1992b). *Fêtes et défaites sur l'échiquier*. Paris: Ed. L'Archipel.

_____(1992c). *Goya / Dalí*. Milano: Spirali Vel, Studio di Val Cervo.

_____(1992d). *Sueños de insectos*. Huelva.

_____(1993a). *Carta a José María Aznar. Con copia a Felipe González*. Madrid: Espasa-Calpe (Espasa Hoy).

_____(1993b). *Genios y figuras*. Madrid: Espasa-Calpe (Austral, 308).

_____(1993c). *Liberté couleur de Femme ou Adieu Babylone!* [guion]. Mortemart: Rugerie.

_____(1994a). *El mono o Enganchado al caballo*. Barcelona: Planeta (Autores Españoles e Hispanoamericanos).

_____(1994b). *Goya y Dalí*. Milano: Spirale.

_____(1994c). *La dudosa luz del día*. Madrid: Espasa-Calpe (Espasa Hoy).

_____(1994d). "Las manzanas del Samaritano. Conversaciones con Ionesco". *La Vuelta* 210 (mayo).

_____(1994e). *Les Arrabeaux d'Avignon. Caprices. Cannibales*. Avignon: Médiathèque Ceccano.

_____(1995). *Carta al Rey de España*. Madrid: Espasa-Calpe (Espasa Hoy).

_____(1996a). "Debenedetti. A l'ombre de sa fureur". *Catálogo de la exposición de escultura de Debenedetti, París, abril-mayo de 1996*. Paris: Galerie Mantoux-Gignac.

_____(1996b). "La silla turca y el sudor del miedo". En *J. Dion, Culture antique et*

fanatisme. Nancy: ADRA.

_____(1996c). *Un esclave nommé Cervantes*. Paris: Plon.

_____(1996d). *Un esclavo llamado Cervantes*. Madrid: Espasa-Calpe (Espasa Biografías).

_____(1997a). “¡A la rica carne de parado! (Cuento pánico)”. En *Diez poemas pánicos y un cuento*, 31-43. Rute: CajaSur Publicaciones / Ánfora Nova (Colección Ánfora Nova. Separatas, 3).

_____(1997b). “Bebiendo en calaveras”. En *F. Arrabal, Teatro completo*, F. Torres Monreal (ed.), vol. I, XIII-XVI. Madrid: Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos. Nueva Serie) / Consejería de Cultura de la Ciudad Autónoma de Melilla (Quinto Centenario, 3).

_____(1997c). *Beauté inversée*. Paris.

_____(1997d). *Diez poemas pánicos y un cuento*. Rute: CajaSur Publicaciones / Ánfora Nova (Colección Ánfora Nova. Separatas, 3).

_____(1997e). *La frénétique du spasme*. Paris: Flohic.

_____(1997f). *Teatro completo*, F. Torres Monreal (ed.). Madrid: Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos. Nueva Serie) / Consejería de Cultura de la Ciudad Autónoma de Melilla (Quinto Centenario, 3), 2 vols.

_____(1998a). “Carta al general Franco”. En *Ceremonia por un teniente abandonado*, 215-234. Madrid: Espasa-Calpe (Espasa Narrativa).

_____(1998b). *Ceremonia por un teniente abandonado*. Madrid: Espasa-Calpe (Espasa Narrativa).

_____(1998c). *Diccionario pánico —jaculatorias y arrabalescos—*, P. Hernández (ed.). Bruselas: Ediciones de Escritores Españoles en el Extranjero.

_____(1999a). “Bestialidad erótica”, F. Torres Monreal y M. Grau (eds.). *Art Teatral* 8.

_____(1999b). “Carta de amor”. *Las Puertas del Drama -1 (verano)*, 30.

_____(1999c). *Cartas a Baltazar*, F. Torres Monreal (trad.) Murcia: Editum.

_____(1999d). *Jorge Luis Borges: una vida de poesía*. Murcia: Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia.

_____(1999e). “¡Surrealistas!”. En *VV. AA., Visiones de Fernando Arrabal*, 82- 101. Valencia: Generalitat Valenciana.

_____(2000a). *La piedra de la locura*, F. Torres Monreal (ed.). Zaragoza: Libros del Innombrable (Biblioteca Golpe de Dados, 19).

_____(2000b). *Levitación*. Barcelona: Seix Barral (Biblioteca Breve).

_____(2001a). “Bestialidad erótica”. *Art Teatral* 15, 17-23.

- _____(2001b). *Carta de amor (Como un suplicio chino)*. Estreno: Cuadernos del Teatro Español Contemporáneo (autumn).
- _____(2001c). "En la muerte de mi madre. Definiciones, jaculatorias y arrabalescos". *El Mundo* (7 de enero).
- _____(2002). *Claudiel y Kafka*. Zaragoza: Libros del Innombrable (Sarastro, 5).
- _____(2003a). *Carta a Stalin*. Madrid: La Esfera de los Libros.
- _____(2003b). *La matarife en el invernadero*. Zaragoza: Libros del Innombrable (Biblioteca Golpe de Dados, 44).
- _____(2004). "Autocrítica". En *Carta de amor (Como un suplicio chino)*. *Vuela hacia Cecilia*, 15-16. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- _____(2005a). "Dos notas finales de Fernando Arrabal". En *Baal Babilonia*, Á. Berenguer (ed.), 111-113. Zaragoza: Libros del Innombrable.
- _____(2005b). *Dos sainetes*. León: Everest (Punto de Encuentro), 2.^a ed.^o
- _____(2005c). *¡Houellebecq!* Madrid: Hijos de Muley-Rubio.
- _____(2005d). "Los diamantes de Lucy". En *Dos sainetes*, 5-7. León: Everest, 2.^a ed.^o
- _____(2005e). *Poemas pánicos. Mis humildes paraísos. Cartas al pintor Julius Baltazar*. Murcia: Nausícaä (La Rosa Profunda, 2).
- _____(2007a). *Como un paraíso de locos*. Barcelona: Bruguera (Narrativa).
- _____(2007b). *Diccionario pánico*, R. Herrero (ed.). Zaragoza: Libros del Innombrable (Biblioteca Golpe de Dados, 62).
- _____(2008). "Mi psicoanalista (yo) y yo". En *La regla de juego. Testimonios de encuentros con el psicoanálisis*, B.-H. Lévy y J.-A. Miller (eds.). Madrid: Gredos.
- _____(2009a). "Arrabal, en Cannes". *El País* (4 de junio), 30.
http://elpais.com/diario/2009/06/04/opinion/1244066408_850215.html
- _____(2009b). "'Bebiendo en calaveras' (Prefacio al Teatro completo)". En *Teatro completo de Fernando Arrabal*, vol. I, XI-XIII. León: Everest y F. Instituto Castellano y Leonés de la Lengua.
- _____(2009c). "Elegía por un desconocido". *El País* (1 de noviembre), 50.
http://elpais.com/diario/2009/11/01/necrologicas/1257030001_850215.html
- _____(2009d). *Faustbal Now Redux*. Zaragoza: Libros del Innombrable.
- _____(2009e). *Teatro completo de Fernando Arrabal*. León: Everest y F. Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2 vols.
- _____(2010). "Arrabal junto al cielo". *Las Puertas del Drama* 38, 4-6.

<http://www.aat.es/pdfs/drama38.pdf>

_____(2011a). "Diálogo entre profeta y anarquista". *El Mundo-Magazine* 634 (20 de noviembre), 27.

_____(2011b). "Final. "Dos familias" por Fernando Arrabal". En *Sueños pánicos de unas noches de verano*, 59-64. Zaragoza: Libros del Innombrable (Biblioteca golpe de Dados, 89).

_____(2011c). "No celebraré la muerte de Franco". En *Carta al general Franco*, 85-87. Barcelona: Diario Público (Literatura Prohibida, 10).

_____(2011d). "Preámbulo a esta edición". En *Carta al general Franco*, 9-11. Barcelona: Diario Público (Literatura Prohibida, 10).

_____(2011e). "Prefacio por Fernando Arrabal". En *Sueños pánicos de unas noches de verano*, 7-19. Zaragoza: Libros del Innombrable (Biblioteca golpe de Dados, 89).

_____(2011f) *Sueños pánicos de unas noches de verano*. Zaragoza: Libros del Innombrable (Biblioteca golpe de Dados, 89).

_____(2012a). *Carta a los Reyes Magos*. Madrid: Rey Lear (Snack de Rey Lear).

_____(2012b). *Intimidad (mujer)*. Zaragoza: Libros del Innombrable.

_____(2014). *El impromptu tórrido del Kremlin: Stalin y Wittgenstein*. Madrid: Antígona (Teatro, 41).

_____(2015a). *Las cartas de Arrabal*. Madrid: Reino de Cordelia.

_____(2015b). *Mi idolatrada violadora*. Madrid: Antígona.

_____(2015c). "Pero ¿dónde diablos cae Trocadero?". *El País* (2 de mayo), 27.

http://elpais.com/elpais/2015/04/29/opinion/1430333763_437584.html

_____(2015d). *Pingüinas*. Madrid: Teatro Español.

ARRABAL, F., and L. RIESE (1977). "Le Nouveau (nouveau théâtre)". *Modern Drama* 20, 215-217 [trad. esp. en Arrabal, 1983e].

ARRABAL, F., et R. TOPOR (1986). *Pour les timbrés et les affranchis*. Bruxelles.

ARRABAL, F., e D. SEVRAIN⁹⁷(1972). *I Panici*. Catania: Pellicanolibri.

⁹⁷ Seudónimo de Luce Moreau.

Bartolomeu Campos de Queirós

QUEIRÓS, Bartolomeu Campos de, (1971): *O peixe e o pássaro*. Belo Horizonte: Miguilim. São Paulo: Saraiva.

____(1972): “Arte na Educação” em *Cadernos de educação*. MEC/INEP Centro Regional de Pesquisas Educacionais João Pinheiro, Minas Gerais.

____(1973): *Pedro*. Belo Horizonte: Miguilim,

____(1978) : *Raul - Luar*. Belo Horizonte: Allis.

____(1979): *Onde tem bruxa tem fada*. São Paulo: Editora Moderna.

____(1982a): *Ciganos*. Belo Horizonte: Miguilim.

____(1982b): *Considerações sobre Educação Artística*. Coordenadoria de Cultura do Estado de Minas Gerais. Belo Horizonte.

____(1983a): *Mario ou de pedras, conchas e sementes*. Belo Horizonte: Miguilim.

____(1983b): “O Arte-Educador” em *Fazendo Artes*. Ministério da Educação e Cultura. Fundação Nacional de Arte. Nº 1.

____(1985a): *Ah! Mar...* São Paulo: Editora Quinteto.

____(1985b): *As patas da vaca*. Belo Horizonte: Miguilim.

____(1986a): *Cavaleiros das sete luas*. Belo Horizonte: Miguilim.

____(1986b): *Coração não toma sol*. São Paulo:FTD.

____(1986c): *Estória em 3 atos*. Belo Horizonte: Miguilim.

____(1986d): *Correspondência*. Belo Horizonte: Miguilim.

____(1986e): *Pintinhos e pintinhas*. São Paulo: Editora FTD.

____(1988): *Apontamentos*. Belo Horizonte: Formato.

____(1989a): *Papo de Pato*. Belo Horizonte: Formato.

____(1989b): *Indez*. Belo Horizonte: Miguilim.

____(1990a): *Escritura*. São Paulo: Quinteto.

____(1990b): *Era uma vez uma escola... Memória pedagógica da escola em Minas Gerais*. Faculdade de Educação Universidade Federal de Minas Gerais – Ano Internacional da Alfabetização.

____(1990c): “Entre silêncios e diálogos” em Revista *Amai Educando*, nº 210, Abril.

____(1991a): *Minerações*. Belo Horizonte: RHJ.

____(1991b): *A palavra Aides*. Conferência proferida em un congresso de médicos expertos en SIDA. Belo Horizonte: Quinteto Editorial.

- ____(1992a): *Faca afiada*. São Paulo: Moderna.
- ____(1992b): *Diário de classe*. São Paulo: Moderna.
- ____(1995a): *Por parte de pai*. Belo Horizonte: RHJ.
- ____(1995b): “Arte e Educação” em *Cadernos de Informação e Arte. Palavra e Imagem*. Nº 1 – Coleção Desenvolvimento Curricular. Arte e educação. Diarte.
- ____(1995c): “Posseiros da diferença” em *Parceria*. Abril.
- ____(1996): *Ler, escrever e fazer conta de cabeça*. Belo Horizonte: Miguilim.
- ____(1997): “Uma história de leitura” em *Dois pontos. Teoria & prática em educação*. Vol. 4- nº 34 setembro/outubro.
- ____(2000): *Rosa dos ventos*. Belo Horizonte: Miguilim.
- ____(2001a): *Bichos... são todos bichos*. São Paulo: Brasil.
- ____(2001b): *De não em não*. Belo Horizonte: Miguilim.
- ____(2001c): *Flora*. Belo Horizonte: Miguilim.
- ____(2002a): *Os cinco sentidos*. Belo Horizonte: Miguilim.
- ____(2002b): *Mais com mais dá menos*. Belo Horizonte: RHJ.
- ____(2002c): *A Matinta Perera*. São Paulo: FTD.
- ____(2002d): *Olhar de bichos*. Belo Horizonte: Dimensão.
- ____(2003a): *Piolho*. Belo Horizonte: RHJ.
- ____(2003b): *Menino de Belém*. São Paulo: Moderna.
- ____(2003c): *Vida e obra de Aletrícia depois de Zoroastro*. São Paulo: Moderna.
- ____(2003d): *Rosa e Rosa*. Juiz de Fora: Franco.
- ____(2003e): *Até passarinho passa*. São Paulo: Moderna.
- ____(2004a): *Para criar passarinho*. Belo Horizonte: Miguilim.
- ____(2004b): *O olho de vidro do meu avô*. São Paulo: Moderna.
- ____(2004c): *Entretantos*. Belo Horizonte: Conselho Regional de Psicologia.
- ____(2004d): *O guarda-chuva do guarda*. São Paulo: Moderna.
- ____(2004e): *Pato pacato*. São Paulo: Moderna.
- ____(2004f): *De letra em letra*. São Paulo: Moderna.
- ____(2004g): *Formiga amiga*. São Paulo: Moderna.
- ____(2004h): *Pé de sapo e sapato de pato*. São Paulo: Brasil.
- ____(2005): *Somos todos igualzinhos*. São Paulo: Global.
- ____(2006a): *Sem palmeira ou sabiá*. São Paulo: Peirópolis.
- ____(2006b): *Antes do depois*. Rio de Janeiro: Manati.

- ____(2007a): *Para ler em silêncio*. São Paulo: Moderna.
- ____(2007b): *Sei por ouvir dizer*. Porto Alegre: Edelbra.
- ____(2007c): *O ovo e o anjo*. São Paulo: Global.
- ____(2008a): *Foi assim...* São Paulo: Moderna.
- ____(2008b): *Anacleto*. São Paulo: Larousse.
- ____(2009a): *Menino inteiro*. São Paulo: Global.
- ____(2009b): *Tempo de voo*. São Paulo: Edições SM.
- ____(2009c): *Nascemos livres*. São Paulo: SM.
- ____(2009d): *O livro de Ana*. São Paulo: Global.
- ____(2009e): *ABC até Z*. São Paulo: Larousse.
- ____(2010a): *Isso não é um elefante*. Belo Horizonte: Abacatte.
- ____(2010b): *A árvore*. São Paulo: Paulinas.
- ____(2011): *Vermelho amargo*. São Paulo: Cosac Naify.
- ____(2012): *O fio da palavra*. Rio de Janeiro: Galera Record.
- ____(2014): *Contos e Poemas para Ler na Escola*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva.

Recursos críticos sobre Fernando Arrabal

ARRABAL, Fernando, (2001): "La vicediosa del vicecersa", en *El teatro y lo sagrado: de M. De Ghelderode a F. Arrabal*. Ed. Francisco Torres Monreal. Murcia: Universidad de Murcia, (89-94).

____(2005): "Dos notas finales de Fernando Arrabal". En *Baal Babilonia*. Zaragoza: Libros del Innombrable, (111-113)

BERENGUER, Ángel, (1977): "Preliminar" en *Baal Babilonia*. Fernando Arrabal. Madrid: Cupsa Editorial, (9-23).

____(1979): "El teatro de Arrabal", en *Fernando Arrabal*. Ed. Ángel y Joan Berenguer. Madrid: Espiral/ Fundamentos, (103-110).

____(2005): "Introducción", en *Baal Babilonia*. Fernando Arrabal. Zaragoza: Libros del Innombrable, (IX-XXXVIII).

BERENGUER, Ángel y Joan, (ed.), (1979): *Fernando Arrabal*. Madrid: Espiral/ Fundamentos.

CANTALAPIEDRA, Fernando, y MONREAL, Francisco Torres, (1997): *El teatro de vanguardia de Fernando Arrabal*. Kassel: Edition Reichenberger.

CHESNEAU, Albert, (1979): “Los objetos en el teatro de Fernando Arrabal”, en *Fernando Arrabal*. Ed. Ángel y Joan Berenguer. Madrid: Espiral/ Fundamentos, (111-128).

MARTÍNEZ, Matilde E. Navarro, (2001): “Referentes sagrados en *El cementerio de automóviles* de Fernando Arrabal”, en *El teatro y lo sagrado: de M. De Ghelderode a F. Arrabal*. Ed. Francisco Torres Monreal. Murcia: Universidad de Murcia, (249-268).

MOREAU, Luce, (1979): “Sudor, sangre y lágrimas en el teatro de Fernando Arrabal”, en *Fernando Arrabal*. Madrid: Espiral/ Fundamentos, 148-175. PICASSO, Pablo: *Picasso, minotauro*. Madrid, 25 de octubre de 2000 a 15 de enero 2001. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

ROMERO Molina, Juan Carlos, (2015): *Escritura autobiográfica de dramaturgos españoles actuales (Arrabal, Fernán-Gómez, Marsillach y Boadella)*. UNED

SERREAU, Geneviève, (1979): “Arrabal”, en *Fernando Arrabal*. Madrid: Espiral/ Fundamentos, (93-102).

TORRES MONREAL, Francisco, (ed.), (1997a): *Fernando Arrabal. Teatro completo I*. Madrid: Espasa Calpe.

____(1997b): *Fernando Arrabal. Teatro completo II*. Madrid: Espasa Calpe.

____(1997c): “Introducción” en *Fernando Arrabal. Teatro completo I*. Madrid: Espasa Calpe, (1-120).

____(1997d): “Apuntes para la vida de Fernando Arrabal” en *Fernando Arrabal. Teatro completo II*. Madrid: Espasa Calpe, (2105-2160).

____(2001): *El teatro y lo sagrado: de M. De Ghelderode a F. Arrabal*. Murcia: Universidad de Murcia.

Recursos críticos sobre Bartolomeu Campos de Queirós

CASTRO, José de, (2003): “Recortes do pensamento vivo de Bartolomeu Campos de Queirós” en revista *PREÁ*, nº 4, diciembre.

<http://www.recantodasletras.com.br/artigos/655539>

COLASANTI, Marina, (2012): “Na estação, um último sorriso”, en <http://www.marinacolasanti.com/2012/06/marina-e-bartolomeu-campos-de-queiros.html>

DAMAS SILVA, Carla y FONSECA ANDRADE, Paulo (2014): “Pela criança que ainda existe na gente: a literatura infantil e juvenil segundo Bartolomeu Campos de Queirós” en *Literatura em Debate*; v. 8, n. 14, Literatura Infantil e Juvenil na contemporaneidade, (86-109).

DAMAS SILVA, Carla (2016): *Das saudades que se tem: a representação paterna na escrita autobiográfica de Bartolomeu Campos de Queirós*. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins, (2013): “A casa do avô em Por parte de pai: espaços de horror, de escrita e outros espaços” en *Anais do CENA*. v. 1, n. 1. Uberlândia: EDUFU.

FERREIRA, Rozimar Gomes da Silva y SILVA, F. P. L., (2005): “A tradição cultural mineira e a leitura da memória social em Por Parte de Pai, de Bartolomeu Campos de Queirós” en: *V Congresso de letras – Discursos e Identidade Cultural, Caratinga*. Juiz de Fora: CES/JF.

LIMA, Ebe Maria de, (1998): *Literatura sem fronteiras: uma leitura da obra de Bartolomeu Campos Queirós*. Belo Horizonte: Miguilim.

MILLEN, Juliana de Castro, (2010): *Bartolomeu Campos de Queirós: semeador de memória e performance narrativa*. Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora.

OLIVEIRA, Maria Lilia Simões de, (2004): *A metáfora como leitura na obra de Bartolomeu Campos Queirós*. Rio de Janeiro: Editora da PUC-RJ.

PELLEGRINI, Stella de Moraes, (2005): *Caminhos e encruzilhadas. Os percursos poético e político de Bartolomeu Campos de Queirós da formação do leitor à formação de leitores*. Belo Horizonte: RHJ.

PERES, Ana Maria Clark, (1999): *O infantil na literatura: uma questão de estilo*. Belo Horizonte: Miguilim.

QUEIRÓS, Bartolomeu Campos de, (1996): Projeto Memórias da Literatura Infantil e Juvenil. *Programa Vereda Literária*, entrevista grabada el 18 de octubre. Pesquisa y presentación: Helton Gonçalves de Souza.

<https://www.youtube.com/watch?v=J2TET0bNVbA>

_____(2011): Entrevista concedida al proyecto *Paiol Literário*, promovido por *Rascunho* en colaboración con la Fundação Cultural de Curitiba, Sesi Paraná y Fiep, Nº 135.

<http://rascunho.com.br/bartolomeu-campos-de-queiros/>

____(2012): Entrevista concedida a Eliana Yunes, de la Cátedra UNESCO de Leitura PUC-Rio,

<https://www.youtube.com/watch?v=3D2pTIRidhc>

____(2012): Entrevista reproducida por Carlos Herculano Lopes en *Notícias 4* de FNLIJ (Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil), edición de abril de 2012, (8),

<http://fnlij.org.br/>

____(2014): *Contos e Poemas para Ler na Escola*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva.

YUNES, Eliana, (2012): "Memórias de menino - poesia e melancolia" en *Revista Palavra. Sesc.*, Ano 4, Nº 3, (36-39),

https://issuu.com/sescbrasil/docs/revista_-_palavra_2012_web

VVAA, (2012): Dossier presentado al International Board on Books for Young People (IBBY) para la candidatura de Bartolomeu Campos de Queirós al premio Hans Christian Andersen, edición de abril de 2012. Disponible en: <http://fnlij.org.br/>

VVAA, (2012): "Presença da literatura infantil brasileira na Feira Internacional do Livro de Bogotá", *Notícias 8* de FNLIJ (Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil), edición de agosto de 2012, <http://fnlij.org.br/>

VVAA: *Enciclopedia Itaú Cultural*

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa3915/bartolomeu-campos-de-queiros>

Teoría y metodología

ARELLANO, Ignacio, (2000): "Espacios dramáticos en los dramas de Calderón" en *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas*. Actas de las XXIII Jornadas de Teatro Clásico. Almagro, 11, 12 y 13 de julio de 2000, (77-106).

BACHELARD, Gaston, (2004): *La poética del espacio*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España. Primera edición en francés, *La poétique de l'espace*, (1957).

BENJAMIN, Walter, (1996): "O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov". En *Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas. Volumen I*. São Paulo: Editora Brasiliense. (197-221), (1ª edición: 1936).

BETTELHEIM, Bruno, (1994): *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona: Crítica (1ª edición 1977).

BORGES FILHO, Oziris (2007): *Espaço & Literatura - Uma introdução à toponímia*. Franca: Ribeirão Gráfica e Editora.

BRAVO CASTILLO, Juan, PRADO BIEZMA, Javier del y PICAZO, María Dolores, (1994): *Autobiografía y modernidad literaria*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

BUTOR, Michel, (1963): "El uso de los pronombres personales en la novela" en *Sobre literatura II*. Barcelona: Seix Barral, (77-84).

CABALLÉ, Anna, (1995): *Narcisos de tinta. Ensayo sobre la literatura autobiográfica en lengua castellana (siglos XIX y XX)*. Málaga: Megazul.

CANDIDO, Antonio, (1972): "A Personagem do Romance". *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Editora Perspectiva. (53-80).

_____(2006): "Os olhos, a barca e o espelho". In *A educação pela noite e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul.

_____(2007): *Iniciação à literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul.

CARMONA MATO, Eugenio, (1988): *Las metamorfosis de la fiesta: el mito taurino en la obra gráfica de Picasso*. Málaga: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura.

CATELLI, Nora, (1991): *El espacio autobiográfico*. Barcelona: Ed. Lumen.

DE MAN, Paul. (1979): *Autobiography as De-facement*. MLN, Vol. 94, No. 5, Comparative Literature. (Dec., 1979), (919-930).

http://seas3.elte.hu/coursematerial/PeterAgnes/AutobiographyAsDe_facement.pdf

DOUBROVSKY, Serge: "Pourquoi l'autofiction ?" en Le Monde 28/04/2003

http://www.lemonde.fr/archives/article/2003/04/28/pourquoi-l-autofiction-par-serge-doubrovsky_318346_1819218.html?xtmc=doubrovsky_29_04_2003&xtcr=4

ELIADE, Mircea, (1963): *Aspectos do mito*. Lisboa: Edições 70.

FÁVERO, Afonso Henrique, (1999): *Aspectos do memorialismo brasileiro*. Tesis doctoral, São Paulo: Universidad de São Paulo.

FREYRE, Gilberto, (2005): *Casa-grande & senzala*. São Paulo: Global (1ª edición 1933).

GAGNEBIN, Jeanne Marie (2006): *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34.

GENETTE, Gérard, (1972): *Figures III*. Paris: Éditions du Seuil.

GULLÓN, Ricardo, (1980): *Espacio y Novela*. Barcelona: Antonio Bosch.

GUSDORF, Georges, (1991): "Condiciones y límites de la autobiografía", Suplementos Anthropos XXIX, número La autobiografía y sus problemas teóricos, (9-18).

<https://www.scribd.com/document/265567507/Condiciones-y-limites-de-la-autobiografia-PDF-Georges-Gusdorf>

HOLANDA, Sérgio Buarque de, (1977): *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora.

JAY, Paul, (1984): *El ser y el texto: la autobiografía, del romanticismo a la posmodernidad. (Representaciones textuales del yo, de Wordsworth a Barthes)*. Madrid: Megazul.

JUNG, Carl Gustav, (2015): *Los Arquetipos y lo Inconsciente Colectivo*. Madrid: Editorial Trotta. (1ª edición 1969).

LEJEUNE, Philippe, (1994): *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Ed. Megazul-Endymion. Trad. Ana Torrente, (1ª edición: 1975).

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

LLEDÓ, Emilio (2011): *El silencio de la escritura*. Madrid: Espasa Libros.

LOUREIRO, Ángel G. "Autobiografía: el rehén singular y la oreja invisible" en *The Ethics of Autobiography. Replacing the Subject in Modern Spain*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2000. (135-150).

https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/7338/1/ALE_14_06.pdf

MEDINA FRISANCHO, Edward, (2012): "Lima: encierro y evasión en *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa" en *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, vol. 4, Nº. 1, (5-13).

<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/angulo/volumen/Volumen04-1/articulos01.htm>

MEJÍA RUIZ, Carmen, (2010): "La casa: imagen literaria de un espacio protector". En *Ciudad en obras. Metáforas de lo urbano en la literatura y en las artes*. Berna: Peter Lang. (333-347).

MERCADIER, Guy, (2004): "Singularidades de la autobiografía española en la época moderna", en *Autobiografía en España: un balance. Actas del Congreso Internacional celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba del 25 al 27 de octubre de 2001*. Celia Fernández y María Ángeles Hermosilla (eds.), Madrid: Visor libros.

MEYER, Augusto, (1986): "Da infância na literatura". En *Textos críticos*. São Paulo: Perspectiva.

MUÑOZ CARROBLES, Diego, (2010): "Espacios públicos de comunicación: calles y plazas". En *Ciudad en obras. Metáforas de lo urbano en la literatura y en las artes*. Berna: Peter Lang. (87-105).

NAVAS SÁNCHEZ-ÉLEZ, María Victoria y RIBERA LLOPIS, Juan M., (2010): “La iglesia: microcosmos religioso y transfiguraciones laicas” en *Ciudad en obras. Metáforas de lo urbano en la literatura y en las artes*. Berna: Peter Lang, (227-242).

NÚÑEZ DÍAZ, Pablo (2014): “Algunas muestras de literatura autobiográfica en la prensa española (1975-2010)” en *Revista Signa* 23, (661-686).

<file:///Users/clauidamalheirosmunhoz/Downloads/algunas-muestras-de-literatura-autobiografica-en-la-prensa-espanola-1975-2010.pdf>

OLIVEIRA, Nelson de, (org.) (2003): *Geração 90: os transgressors. Os melhores contistas brasileiros surgidos no final do século XX*. São Paulo: Boitempo Editorial.

PLATÓN. *Fedro. Obras completas*, edición de Patricio de Azcárate, tomo 2, Madrid 1871 (257-349).

POPA-LISEANU, Doina, (2010): “La estación: un cruce de caminos”. *Ciudad en obras. Metáforas de lo urbano en la literatura y en las artes*. Berna: Peter Lang. (51-66)

POPEANGA, Eugenia, (org.), (2010): *Ciudad en obras. Metáforas de lo urbano en la literatura y en las artes*. Berna: Peter Lang.

POZUELO YVANCOS, José María, (2006): *De la autobiografía: teoría y estilos*. Barcelona: Crítica, (1ª edición: 2005).

ROLLEMBERG, Denise, (2006): “Esquecimento das memórias”. João Roberto Martins Filho (org.). *O golpe de 1964 e o regime militar*. São Carlos: Ed. UFSCar, (81-91).

ROMERA Castillo, José, (2006): *De primera mano. Sobre escritura autobiográfica en España (siglo XX)*. Madrid: Visor Libros.

_____(1981). “La literatura, signo autobiográfico (El escritor referencial de su escritura)”, en José Romera (ed.), *La literatura como signo*. Madrid: Playor. (13-46).

ROSENFELD, Anatol, (1972): “Literatura e Personagem”. En *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Editora Perspectiva. (9-49).

ROSENFELD, Israel, (1988): *The invention of memory: a new view of the brain*. New York: Basic Books, Inc., Publishers.

SÁNCHEZ PEIRÓ, Francisca, (2006): “El espacio en ‘Casa tomada’ de Julio Cortázar” en *Literatura: teoría, historia, crítica*, nº 8, (195-232).

<http://www.bdigital.unal.edu.co/14112/1/3-7900-PB.pdf>

WEINRICH, Harald, (1968): *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*. Madrid: Editorial Gredos (1ª edición 1964).

Catálogo de obras clasificadas como autobiográficas en España y en Brasil desde el siglo XIX

ABRAMO, Lélia, (1998): *Vida e arte – Memórias de Lélia Abramo*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, (1ª edición 1997).

AGUSTI PEIPOCH, Ignacio (1974): *Ganas de hablar*. Barcelona: Editorial Planeta.

ALBERTI, Rafael, (2007): *La arboleda perdida*. Madrid: Alianza Editorial, (1ª edición 1942).

ALENCAR, José de (1984): *Ubirajara*. São Paulo: Editora Ática, (1ª edición 1874).

_____(2005): *Como e porque sou romancista*. Campinas: Editora Pontes, (1ª edición 1893).

_____(1987): *Iracema*. São Paulo: Editora Ática, (1ª edición 1865).

_____(1996): *O Guarani*. São Paulo: Editora Ática (1ª edición 1857).

ÁLVARES ÂNGULO, Tomás, (1962): *Memorias de um homem sin importancia*. Madrid: Editora Aguilar S.A.

AMADO, Gilberto, (1966): *História da minha infância*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, (1ª edición 1954).

ANDRADE, Carlos Drummond de, (1987): *Boitempo*. São Paulo: Editora Record, (1ª edición 1968).

_____(2006): *Boitempo: Menino Antigo*. São Paulo: Editora Record, (1ª edición 1973).

ANJOS, Ciro dos, (2010): *A menina do sobrado*. Rio de Janeiro: Editora Globo, (1ª edición 1979).

ARANGUREN, J. L. L., (1957): *Crítica y meditación*. Madrid: Taurus.

ARANGUREN, J. L. L., (1969): *Memorias y esperanzas españolas*. Madrid: Taurus.

ARBO, Sebastian Juan, (1971): *Los hombres de la tierra y del mar*. Barcelona: Ed. Bruguera.

AYALA, Francisco (2001): *Recuerdos y olvidos*. Madrid: Alianza Editorial, (1ª edición 1982).

_____(1992): *El tiempo y yo, o el mundo a la espalda*. Madrid: Alianza Editorial.

_____(2006): *De mis pasos en la tierra*. Madrid: Punto de Lectura, (1ª edición 1998).

AYERBE, Juan Jordán de Urriés y Ruiz de Arana , Marqués de (2008): *Memorias del Marqués de Ayerbe sobre la estancia D. Fernando VII en Valença y el principio de la Guerra*

- de la Independencia / ordenadas y publicadas por Juan Jordán de Urries*, Zaragoza: [s.n.], 1893 (Establecimiento tipográfico de M. Salas), Copia digital. Madrid : Ministerio de Cultura. Subdirección General de Coordinación Bibliotecaria, 2008, www.mcu.es/independencia/es/consulta/registro.cmd?id=399738; Madrid
- AZORIN, José Martínez Ruiz, (1967): *Memorias Inmemoriales*. Madrid: EMESA, (1ª edición 1946)
- _____(1998): *Antonio Azorin*. Madrid: Biblioteca Nueva, (1ª edición 1903).
- _____(2005): *Las confesiones de un Pequeño Filósofo*. Madrid: Biblioteca Nueva (1ª edición 1904).
- _____(2006): *La voluntad*. Madrid: Catedra, (1ª edición 1902).
- AZÚA, Félix de, (2010). *Autobiografía sin vida*. Madrid: Literatura Random House
- _____(2013). *Autobiografía de papel*. Madrid: Literatura Random House
- BANDEIRA, Manuel, (1997): *Vou-me embora pra Pasárgada e outros poemas*. Rio de Janeiro: Editora Ediouro, (1ª edición 1996).
- _____(2012): *Itinerário de Pasárgada*. São Paulo: Editora Global, (1ª edición 1954)
- BARRAL, Carlos, (1982): *Los años sin excusa*. Madrid: Alianza Editorial, (1ª edición 1978).
- _____(1988): *Cuando las horas veloces*. Barcelona: Tusquets Editores, (1ª edición 1988).
- _____(1990): *Años de penitencia*. Barcelona: Tusquets Editores (1ª edición 1975)
- BARRETO, Lima, (2001): *Diário íntimo*. Porto Alegre: Editora Mercado Aberto (1ª edición 1953).
- _____(2010): *Diário do hospício e o Cemitério dos Vivos*. São Paulo: Editora Cosac Naify, (1ª edición 1953).
- BELLO, Julio Cesar de Albuquerque, (1958): *Memórias de um senhor de engenho*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, (1ª edición 1938).
- BENAVENTE, Jacinto, (1962): *Recuerdos y olvidos*. Madrid: Editorial Aguilar, (1ª edición 1959).
- BEZERRA, Gregório, (1979): *Memórias*. São Paulo: Editora Civilização Brasileira.
- BLANCO WHITE, José María (1975): *Autobiografía de Blanco White* (Internet: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcbp007>), (1ª edición 1845).
- BOSCH, Lolita, (2006). *La persona que fuimos*. Madrid: Literatura Random House.
- _____(2008). *La familia de mi padre*. Madrid: Literatura Random House.
- _____(2011). *Ahora escribo*. Madrid: Periferica.

BRITTO, Sergio, (1996): *Fábrica de Ilusão: 50 Anos de Teatro*. São Paulo: Editora Salamandra.

_____(2010): *O teatro & eu – memórias*. Rio de Janeiro: Editora Tinta Negra.

_____(1968): *Memórias*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio

BUENO, Austregésilo Carrano, (2001): *O canto dos malditos*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, (1ª edición 1990).

CAMPO ALANGE, Maria (1990): *Mi niñez y su mundo*. Madrid: Ed. Castalia (Colección: "Biblioteca de Escritoras").

CAMPOS, Humberto de, (1962): *Memórias*. São Paulo: Editora Brasileira.

CAMPOS, Roberto, (2004): *A lanterna na popa*. Rio de Janeiro: Editora Topbooks.

CANSINOS, Rafael, (1995): *La novela de um Literato*. Madrid: Alianza Editorial, (1ª edición 1982).

CARO BAROJA, Julio, (1972): *Los Baroja. Memorias Familiares*. Madrid: Ed.Taurus.

CARRETERO NOVILLO, José Maria, (1939): *El Cuartel de la montaña. Segundo volumen de La revolución de los patibularios*. Madrid: Ediciones El Caballero Audaz.

CARVALHO, Apolônio de, (1998): *Vale a pena sonhar*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, (1ª edición 1997).

CASTELAR, Emilio, (1922): *Autobiografía y algunos discursos inéditos (Obras escogidas, núm. I)*. Madrid: Ángel de San Martín, (1ª edición 11920).

CASTILLA DEL PINO, Carlos, (2003): *Pretérito Imperfecto: Autobiografía*. Barcelona: Tusquets Editores, (1ª edición 1997).

_____(2004): *Casa del Olivo. Autobiografía*. Barcelona: Tusquets Editores.

CELA, Camilo José, (2001): *Memorias, entendimientos y voluntades*. Barcelona: S.L.U. Espasa Libros, (1ª edición 1993).

CHACEL, Rosa, (1980): *La confesion*. Barcelona: Edhasa, (1ª edición 1971).

_____(1981): *Desde el amanecer*. Barcelona: Bruguera, (1ª edición 1972).

CHICHARRO, Eduardo, (1974): *Música celestial y otros poemas*. Madrid: Seminarios y Ediciones.

CLARASÓ DAUDÍ, Noel (1949): *Mi vida un poco íntima*. Barcelona: Ed. La Osa Menor.

CORREA, Cristiane, (2013): *Sonho Grande - Como Jorge Paulo Lemann, Marcel Telles e Beto Sucupira revolucionaram o capitalismo brasileiro e conquistaram o mundo*. Rio de Janeiro: Editora Primeira Pessoa.

DI CAVALCANTI, Emiliano, (1955): *Viagem da Minha Vida*. São Paulo: Editora Civilização Brasileira S.A.

_____(1964): *Reminiscências Líricas de um Perfeito Carioca*. São Paulo: Editora Civilização Brasileira S.A.

ESCOIQUIZ, Juan, (2008): *Memorias del preceptor del príncipe de Asturias*. Sevilla: Editora Renacimiento, (1ª. edición 1915).

ESCOREL, Ana Luisa, (2010): *O pai, a mãe e a filha*. Rio de Janeiro: Editora Ouro Sobre Azul.

FERNANDES DE MORATIN, Leandro, (1968): *Diario*. Madrid: Editora Castalia.

FERNÁNDEZ DE CÓRDOVA, Fernando, (2008): *Memorias Íntimas*. Madrid: S. L. Velecio Editores, (1ª. edición 1889).

FERNÁNDEZ DE CÓRDOVA, Luis, (2010): *Memoria Justificativa*. Whitefish: Kessinger Publising, (1ª. edición 1837).

FRANCIS, Paulo, (2007): *O afeto que se encerra*. São Paulo: Editora Civilização Brasileira, (1ª. edición 1980).

FRANCO, Afonso Arinos de Melo, (1993): *A alma do tempo*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, (1ª. edición 1961).

FREIXAS, Laura, (2007): *Adolescencia en Barcelona hacia 1970*. Barcelona: Destino.

_____(2013): *Una vida subterránea*. Madrid: Errata Naturae.

FREYRE, Gilberto, (2006): *Tempo morto e Outros Tempos*. São Paulo: Editora Global, (1ª. edición 1975).

_____(2010): *De Menino a Homem de Mais de Trinta e de Quarenta, de Sessenta e Mais*. São Paulo: Editora Global.

GABEIRA, Fernando, (1984): *O crepúsculo do macho*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, (1ª. edición 1980).

_____(2009): *O que é isso companheiro?* São Paulo: Editora Cia. das Letras, (1ª. edición 1979).

_____(2010): *Entradas e bandeiras*. São Paulo: Editora Círculo do Livro, (1ª. edición 1981).

GARCIA MONTERO, Luis, (1992): *Luna em el sur*. Sevilla: Editorial Renacimiento

_____(2003): *La casa del jacobino*. Madrid: Hiperion

GARCIA SANCHIZ, Federico, (1959): *Tierras, Tiempos y Vida. Memorias. Vol. I. Juventud. Provincia*. Madrid: Editorial Biosca, (1ª. edición 1958).

- GIL DE BIEDMA, Jaime, (1974): *Diario del artista seriamente enfermo*. Barcelona: Lumen.
- GOMES, Dias (1998): *Apenas um subversivo*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil.
- GOMES, Eugênio (1969): *O mundo da minha infância*. Brasília: Editora Olímpica.
- GOMEZ DE LA SERNA, Ramón, (2008): *Automoribundia*. Madrid: S.A. Mare Nostrum Comunicación, (1ª. edición 1948).
- GONZÁLEZ-RUANO, Cesar: (1943), *La alegría de andar*. Madrid: Editorial Mediterráneo.
- _____(1949), *Manuel de Montparnasse*. Madrid : Perez del Hoyo Editores, (1ª. edición 1943).
- _____(1951), *Cherche-midi*. Barcelona: José Janés Editor.
- _____(1954), *Imitación del amor*. Barcelona: Editorial Lara, (1ª. edición 1946).
- _____(1963), *Los oscuros dominios*. Barcelona: Editorial Planeta, (1ª. edición 1953).
- _____(2004), *Mi medio siglo se confiesa a medias*. Sevilla: Editorial Renacimiento (1ª. edición 1951).
- GOYTISOLO, Juan, (1993): *Cuaderno de Saravejo*. Madrid: Aguilar.
- _____(2002): *Memorias*. Barcelona: Ediciones Península.
- GRIECO, Agripino, (1972): *Memórias. Província*. Rio de Janeiro: Editora Conquista.
- INSÚA, Alberto, (1952): *Mi tiempo y yo*. Madrid: Ed. Tesoro.
- _____(1953): *Horas felices, tiempos crueles*. Madrid: Ed. Tesoro.
- _____(1959): *Amor, viajes y literatura*. Madrid: Ed. Tesoro.
- JARDIM, Luís, (1976): *O meu pequeno mundo: algumas lembranças de mim mesmo*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio.
- JESUS, Carolina Maria, (1961): *Casa de alvenaria: Diário de uma ex-favelada*. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves.
- _____(1963): *Pedaços de fome*. Rio de Janeiro: Editora Aquila.
- _____(2010): *Quarto de despejo: Diário de uma favelada*. São Paulo: Editora Ática, (1ª. edición 1960).
- LEON, Maria Teresa (1999): *Memoria de la Melancolia*. Madrid: Castalia Ediciones, (1ª. edición 1970).
- LLOP CARRATALÁ, José Carlos (1994). *Champán y Sapos*. Palma de Mayorca: Baltar & Asociados. Colección Bitzoc.
- _____(1996). *Arsenal*. Madrid: Lengua de Trapo.
- _____(1999). *El Japón em Los Ángeles*. Barcelona: Península.
- _____(2006). *La escafandra*. Barcelona: Destino.

MADARIAGA, Salvador ,(1981): *Memorias. Amanecer sin mediodía*. Barcelona: S.L.U. Espasa Libros, (1ª. edición 1974).

_____(1982): *De la angustia a libertad. Memorias de un federalista*. Barcelona: S.L.U. Espasa Libros, (1ª. edición 1967).

MARÍAS, Javier, (2008): *Aquella mitad de mi tiempo*. Barcelona: Galaxia Gutemberg.

MARTINEZ-SARRION, Antonio (1993). *Infancia y corrupciones (Memorias I)*. Barcelona: Alfaguarra.

_____(1995). *Cargar la suerte*. Barcelona: Alfaguarra, (1ª. edición 1994).

_____(2002). *Jazz y días de lluvia.(Memorias III)*. Barcelona: Alfaguarra.

_____(1996). *Uma juventud. (Memorias II)*. Barcelona: Alfaguarra.

_____(2000). *Esquirlas (Dietario 1993-1999)*. Barcelona: Alfaguarra.

_____(2011). *Escaramuzas (Dietario 2000-2010)*. Barcelona: Alfaguarra.

MARTINS, Luiz, (2011): *Um bom sujeito*. São Paulo: Editora Paz e Terra, (1ª. edición 1983).

MEDINA, Tico, (1995) : *Lola, memorias de Lola Flores*. Barcelona: Ediciones Temas de hoy, (1ª. edición 1990).

MENDES, Murilo, (2003): *A Idade do Serrote*. São Paulo: Editora Record, (1ª. edición 1968).

MEYER, Augusto, (1949): *Segredos de infância*. Rio de Janeiro: Editora Globo.

_____(1966): *No tempo da flor*. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro.

MIHURA, Miguel, (1998): *Mis Memorias*. Barcelona: Ediciones Temas de Hoy, (1ª. edición 1957).

MOLINO, Sergio del, (2013): *La hora violeta*. Madrid: Literatura Random House.

MOR DE FUENTES, José, (1999): *El Bosquejillo*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Edición digital basada en la Edición de Barcelona, Imprenta de don Antonio Bergnes, 1836, http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/bosquejillo-de-la-vida-y-escritos—0/html/ff0b4798-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.htm#1M; Alicante

MORENO VILLA, José, (2006): *Vida en claro*. Madrid: Visor Libros, (1ª. edición 1942).

MORLEY, Helena, (2015): *Minha vida de menina*. São Paulo: Editora Cia. das Letras

NABUCO, Joaquim, (2012): *Minha formação*. São Paulo: Editora 34, (1ª. edición 1900).

NAVA, Pedro, (2006): *Cera das almas*. Cotia: Atelie Editorial, (1ª. edición 1972).

_____(2012): *Baú de Ossos*. São Paulo: Editora Cia. das Letras

NIEMEYER, Oscar, (2011): *As curvas do tempo – memórias*. Rio de Janeiro: Editora Revan, (1ª. edición 1998).

NOEL, Eugenio, (2013): *Diario Íntimo. Novelas de la vida de un hombre*. Córdoba: Editorial Berenice.

NOMBELA, Julio, (2014): *Impresiones y recuerdos*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes {<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc447g6>}/s, Alicante, (1ª. edición 1909).

PAIVA, Marcelo Rubens, (2010): *Feliz Ano Velho*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, (1ª. edición 1982).

_____(2015): *Ainda estou aqui*. Rio de Janeiro: Editora Alfaguarra.

PALAFIX, Don José de, (1966): *Autobiografía*. Madrid: Taurus Ediciones

PARDO BARZÁN, Emilia (Condesa De), (2014): *Los Pazos de Ulloa: Novela Origina, Precedida de de Unos Apuntes Autobiográficos*. Charleston: Nabu Press, (Reproduction of a book published before 1923)

PICHIA, Pablo Menotti del, (1970): *A longa viagem (1ª etapa)*. São Paulo: Editora Martins.

_____(1972): *A longa viagem (2ª etapa)*. São Paulo: Editora Martins.

PIÑÓN, Nélica, (2012): *O livro das horas*. Rio de Janeiro: Editora Record.

QUEIROZ, Rachel, y Maria Luiza Queiroz (2010): *Tantos anos*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, (1ª. edición 1998).

RAMON Y CAJAL, Santiago, (2006): *Recuerdos de mi vida*. Barcelona: Critica, (1ª. edición 1917).

RAMOS, Graciliano, (2011): *Memórias do Cárcere*. São Paulo: Editora Record, (1ª. edición 1953).

_____(2012): *Infância*. São Paulo: Editora Record, (1ª. edición 1945).

REGO, José Lins do, (2012): *Meus verdes anos*. São Paulo: Editora Global, (1ª. edición 1956).

REZENDE, Francisco de Paula Ferreira de, (1988): *Minhas recordações*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, (1ª. edición 1944).

RIBEIRO, Darcy, (2012): *Confissões*. São Paulo: Editora Cia. das Letras, (1ª. edición 1997).

RICARDO, Cassiano, (1970): *Viagem no tempo e no espaço*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio.

- RIDRUEJO, Dionisio (1976): *Casi unas memorias: Con fuego y con raíces*. Barcelona: Editorial Planeta.
- RIERA, Carme, (2000). *Tiempo de Espera*. Madrid: Debolsillo (Penguin Random House Grupo Editorial, (1ª. edición 1998).
- _____ (2013). *Tiempo de Inocencia*. Madrid: Alfaguarra (Penguin Random House Grupo Editorial).
- ROMANOS, Ramon Mesonero, (1994): *Memorias de un setentón*, Madrid: Castalia, (1ª. edición 1878).
- ROUSSEAU, Jean-Jacques,(2009): *Les Confessions*. Paris: Gallimard, (1ª. edición 1782).
- RUIZ-CASTILLO BASALA, José (1973): *El apasionante mundo del libro. Memorias de un editor*. Madrid: Circulo de Lectores, (1ª. edición 1972).
- SAN AUGUSTIN, (2000): *Confesiones*. Barcelona: Editorial Iberia.
- SÁNCHEX-OSTIZ, Miguel, (2001). *La casa del rojo: Diarios 1995-1998*. Barcelona: Península.
- _____ (2009). *Liquidación por derribo: Diarios (1999-2000)*. Alberdania, (1ª. edición 2004).
- _____ (2009). *Sin tiempo que perder*. Irun: Alberdania.
- _____ (2013). *Idas y venidas*. Pamplona: Pamiela, (1ª. edición 2012).
- _____ (2014). *Com las cartas marcadas*. Pamplona: Pamiela.
- _____ (2015). *A trancas y barrancas*. Pamplona: Pamiela.
- _____ (2011). *Vivir de buena gana*. Irun: Alberdania.
- SANTA TERESA DE JESUS, (2004): *Libro de la Vida*. Burgos: Editorial Monte Carmelo, (1ª. edición 1565).
- SANTO IGNACIO DE LOYOLA, (2004): *Autobiografía de Santo Ignacio de Loyola*. Burgos: Editorial Monte Carmelo
- SANZ, Marta, (2008). *La lección de anatomía*. Barcelona: RBA Libros.
- SASSONE, Felipe, (1939): *España, madre nuestra*. Madrid: Ediciones Españolas S. A.
- SCHIMIDT, Augusto Frederico, (1957): *O galo branco*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio.
- SCLIAR, Moacyr, (2009): *O texto, ou: a vida – uma trajetória literária*. Rio de Janeiro: Editora Bertand Brasil, (1ª, edición 2006).
- SEMPRÚN, Jorge, (1978): *Autobiografía de Federico Sánchez*. Barcelona: Editora Planeta, (1ª. edición 1977).

- _____(1996): *Federico Sánchez se despide de ustedes*. Barcelona: Tusquets Editores, (1ª. edición 1993).
- _____(1997): *La escritura o la vida*. Barcelona: Tusquets Editores, (1ª. edición 1994).
- _____(1998): *Adiós, luz de veranos*. Barcelona: Tusquets Editores.
- SIRKIS, Alfredo, (1986): *Roleta Chilena*. São Paulo: Editora Círculo do Livro, 1ª, edición 1981).
- _____(2008): *Os carbonários*. Rio de Janeiro: Editora BestBolso, (1ª. edición 1980).
- SUSSEKIND, Carlos & Carlos (1998): *Armadilha para Lamartine*. São Paulo: Editora Cia. das Letras, (1ª. edición 1976).
- TAPAJÓS, Renato, (1979): *Em Câmara Lenta*. São Paulo: Editora Alfa Omega, (1ª. edición 1977).
- TORNOS, Juan Valero de (1901): *Crónicas Retrospectivas*, Madrid: Impr. Ricardo Rojas.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo, (1977): *Nuevos cuadernos de La Romana*. Barcelona: Destino.
- _____(1987): *Cotufas em el golfo*. Barcelona: Destino, (1ª. edición 1986).
- _____(1993): *Torre del Aire*. Coruña: Deputación Provincial de La Coruña.
- TORRES VILLARROEL, Diego, (1989): *Vida*. Madri: S.L.U. Espasa Libros, (1ª. edición 1799).
- TOVAR, Antón, (2001). *Diario íntimo dun vello revoltado*. Barcelona: Galaxia.
- TRAPIELLO, Andrés (2010): *El gato encerrado*. Valencia: Editorial Pre-Textos, (1ª. edición 1990).
- _____(2011): *Apenas sensitivo*. Valência: Editorial Pre-Textos.
- _____(2013): *Miserya y compañía*. Valencia: Pre-Textos.
- _____(1995): *Las nubes por dentro*. Valencia: Pre-Textos.
- _____(1997): *Las cosas más extranhas*. Valencia: Pre-Textos.
- _____(1998): *Una cana que piensa*. Valencia: Pre-Textos.
- _____(1999): *Los hemisferios de Magdeburgo*. Valencia: Pre-Textos.
- _____(1999): *Locuras sin fundamento*. Barcelona: Destino, (1ª. edición 1993).
- _____(2000): *Do fuir*. Valencia: Pre-Textos.
- _____(2001): *Las inclemencias del tiempo*. Valencia: Pre-Textos.
- _____(2001): *Los caballeros del punto fijo*. Barcelona: Destino, (1ª. edición 1996).
- _____(2012): *El jardín de la Polvora*. Barcelona: Destino, (1ª. edición 2005).
- _____(2012): *Siete Moderno*. Barcelona: Austral, (1ª. edición 2003).

- _____(2013): *La cosa em si*. Barcelona: Destino, (1ª. edición 2006).
- _____(2013): *La mania*. Barcelona: Destino, (1ª. edición 2008).
- _____(2014): *Troppo Vero*. Barcelona: Destino, (1ª. edición 2009).
- _____(2015): *Seré duda..* Valencia: Pre-Textos.
- _____(2015): *El tejado de vidrio*. Barcelona: Destino, (1ª. edición 1994).
- _____(2016): *Solo hechos*. Valencia: Pre-Textos.
- TRAVASSOS, Nelson de Palma (1974): *No meu tempo de mocinho*. São Paulo: Editora Clube do Livro, (1ª. edición 1961).
- TRAVASSOS, Nelson de Palma, (1974): *Quando eu era menino*. São Paulo: Editora Clube do Livro, (1ª. edición 1960).
- UMBRAL, Francisco (1976): *Memorias de un niño de derechas*. Barcelona: Destino, (1ª. edición 1972).
- _____(2003): *Un ser de lejanías*. Barcelona: Editorial Planeta, (1ª. edición 2001).
- _____(1999): *Trilogía de Madrid*. Barcelona: Editorial Planeta, (1ª. edición 1984).
- _____(2012): *La noche que llegué al Café Gijón*. Barcelona: Editorial Planeta, (1ª. edición 1977).
- UNAMUNO, Miguel de, (2006): *Recuerdos de niñez y de mocedad*. Madrid: Alianza Editorial
- VALDÉS, Armando Palacio, (1992): *La novela de un novelista, Álbum de un viejo*. Oviedo: Grupo Ed. Asturiano, (1ª. edición 1940).
- VALLADARES, Benedicto (2006): *Tempos idos e vividos – Memórias*. São Paulo: Editora Civilização Brasileira, (1ª. edición 1966).
- VAN-HALEN, Juan, (2008), *Memorias*. Madrid: Polifemo, (1ª. edición 1827).
- VASCONCELOS, José Mauro de (2007): *O meu pé de laranja lima*. São Paulo: Editora Melhoramentos, (1ª. edición 1968).
- VÁSQUEZ MONTALBAN, Manuel (2003): *Crónica Sentimental de España*. Madrid: Editorial Debolsillo, (1ª. edición 1971).
- VERÍSSIMO, Érico, (1976): *Solo de Clarineta, vol II*. Rio de Janeiro: Editora Globo
- _____(2005): *Solo de Clarineta, vol I*. São Paulo: Editora Cia. das Letras, (1ª. edición 1973).
- VILA-MATAS, Enrique, (2010): *Dietario Voluble*. Barcelona: Anagrama, (1ª. edición 2008).
- VILLALONGA, Miguel, (2002): *Autobiografía*. Madrid: Viamonte, (1ª. edición 1947).

VILLANUEVA, Joaquín Lorenzo, (2003): *Mi Viaje a las Cortes*. Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, {<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc5x264>}/s; Alicante, (1a. edición 1860).

WEINER, Samuel, (2005): *Minha razão de viver. Memórias de um repórter*. São Paulo: Editora Planeta, (1ª. edición 1987).

ZAMACOIS, Eduardo, (2011): *Un hombre que se va*. Sevilla: Editorial Renacimiento, (1ª. edición 1964).

ZORRILLA, José, (2012): *Recuerdos del tiempo viejo*. Barcelona: S.L.U. Espasa Libros, (1ª. Edición 1880)