

TEMPOS DE ESCASSEZ

VALERIA DE MARCO

(Notas sobre o romance espanhol contemporâneo:
Los helechos arborescentes e El cuarto de atrás)

Na Espanha, logo após a morte de Franco, pode-se observar nas diferentes áreas das ciências humanas um movimento de procurar compreender os quase quarenta anos ocupados pelo ditador. Impõem-se a necessidade de compreender a guerra civil, o "tempo de silêncio", a tensão duradoura e permanente da ditadura, as sombras fantasmagóricas do cotidiano. A Espanha faz um balanço: Multiplicam-se ensaios sobre as questões econômicas e sociais e compõem-se, com pluralidade de perspectivas, novas histórias do país, das idéias, da literatura. Esse movimento está presente também na produção literária, especialmente no romance

cujo filho mais volumoso da última década constituiu-se dessa necessidade de olhar para trás. Tem-se o sentimento de que, para o escritor, compreender a Espanha pode significar compreender a si mesmo. Para dimensionar essa compulsão basta dar uma olhada no grande número de obras vinculadas à questão que aparecem em La novela en la transición de Santos Alonso (Puerta del sol, 1983).

Nesse movimento estão Los helechos arborescentes (1980) de Francisco Umbral e El cuarto de atrás (1978) de Carmen Martín Gaité. Além de estarem inseridos no mesmo flanco, os dois romances têm em comum muitos traços de composição. Ambos se estruturam a partir do narrador em primeira pessoa, empreendem um resgate da memória e articulam o processo de evocação do passado a partir de um espaço definido. É possível ainda encontrar semelhanças no âmbito dos resultados: os dois romances são uma autobiografia intelectual e constituem um ângulo para o narrador-personagem tatear seu modo de relacionar-se com a ficção e com a realidade histórica. Mas, se genericamente o leitor pode observar, nas obras, propostas tão semelhantes, observará também que o modo de realizá-las em cada romance apresenta muitas diferenças. Tentarei ocupar-me de algumas destas diferenças na construção da narrativa, pois elas apontam para modos também diferentes de recompor a ler a História.

No romance de Umbral o narrador é um menino pícaro. Francisco pertence a uma família de Valladolid que tem posses, é intelectualizada e filiada à tradição liberal. Mas esta condição de classe não se adequa à tradição do romance picaresco.

Nesta o personagem pertence às classes subalternas e põe-se a serviços de diferentes padrões, situação que lhe permite percorrer diversos espaços sociais, descrever as demais personagens em suas aparências, captar exterioridades, construindo protótipos sociais e um panorama da sociedade. O constante deslocamento espacial leva o pícaro a percorrer um mundo de imagens que se organizam por sua sucessão temporal, mas ele não pode compreendê-las, analisar as relações entre elas, nem tampouco as relações entre ele e esse mundo em que vive.

Para que sua personagem entre em contacto com uma gama socialmente variada de figuras e possa montar um painel da sociedade, Umbral emprega outro recurso: O menino deixa o espaço privado - a casa da família - e passa a viver em um espaço público - a casa de Nati, o prostíbulo. A variedade social se mostra ao menino pela alta rotatividade de personagens que caracteriza o prostíbulo. Assim o deslocamento espacial é, na verdade um deslocamento social, pois ele permite que o menino deixe os espaços reservados às classes mais abastadas - a casa da família e o colégio - e possa assumir a perspectiva da baixa extração social que mantém a infra-estrutura da casa de Nati - as moças e os criados. Neste espaço fixa-se o personagem, o ponto de vista do narrador e a narrativa. Na casa de Nati, o leitor vê circular o mundo real e o ficcional. Na casa vivem as meninas, que vêm de espaços diferentes e tempos históricos diferentes. Entre os clientes estão personagens históricos de diversas épocas e personagens de ficção de diversas obras. O personagem

narrador vai contando o que vê, como se fosse um espectador frente a uma tela. O filme projetado é a guerra civil que se mostra como uma incompreensível desordem, um trânsito permanente de pessoas que trazem jornais diferentes e notícias provenientes de diversas fontes. A guerra quebra a rotina do cotidiano e libera o movimento dos personagens, sendo vista, sob esse aspecto, pelo narrador como algo positivo que o liberta do controle da família e das monótonas aulas. Mas na tela não aparece apenas o presente. Projeta-se um momento de síntese de um conflito de muitos séculos entre, de um lado, "conservadores" que reúnem monarquistas, carlistas, ortodoxos, falangistas e, de outro lado, os "progressistas" em cujas fileiras estão erasmistas, heterodoxos, liberais, krausistas, os fundadores da Institución libre de enseñanza, republicanos, socialistas e anarquistas.

"AZORÍN vino a casa, Azorín, siendo yo niño de mirar por las rendijas o boca de ángel que echa agua por brocal de pozo, y le estuvo enseñando el patio hermoso, el primer patio, al Caballero del Verde Gabán, que luego trataría yo por el Quijote, y los dos iban quedos, con mi abuela a distancia, respetuosa, mirando las maderas, la calidad de un vidrio, el temblor de una hoja, el rosetón de luz sobre la cal." (p.90)

"La cultura y la Historia de España de paso por mi casa. Galdós, doña Emilia, los institucionistas, la biblioteca librepensadora de mi padre, lo que luego no perdonarían, con la guerra, los señoritos incultos con pistola." (p.91)

"Luna era el eterno retorno de lo judío en el tiempo, en la vida, en aquella casa. ¿Luna había venido por primera vez cuando la

expulsión de los Judíos por Isabel la Católica? Cada vez que en España o en el mundo había un movimiento antijudío, un éxodo, una emigración oscura, un jirón de raza desgarrándose de las otras razas, Luna aparecía en casa de la Formalita." (p.113)

"En la presidencia del entierro, Giner de los Ríos, toda la Institución Libre de Enseñanza, el arbitrista Cellorigo, Joaquín Costa, Lucas Mallada, los krausistas vallisoletanos y el propio Krause, el gran filósofo alemán, venido a Valladolid para el sepelio en un coche-cama de los Grandes Expresos Europeos." (p.118)

"-Las barricadas eran cosa de Víctor Hugo. Cosa revolucionaria, ciudadana y atea. El monte, el campo, son cosa agraria y cristiana. Toda nuestra juventud falangista y tradicionalista se ha echado al monte. El monte era cosa de Zumalacárregui.

Núñez de Arce, que trataba de hacer un poco las veces del desaparecido Zorrilla, se ponía luego de rodillas en la tarima y recitaba, transido por el rayo de sol del ventano, que le sacaba todos los lamparones del chaleco, uno de sus sonetos a Dios, llenos de falsa contricción, duda retórica y arrepentimiento final." (p.231)

Assim, a guerra se desenha com traços caricaturais, como uma sucessão rápida de imagens desconexas. O tom cômico e o caráter incompreensível desse mundo provêm da perspectiva do narrador menino, pois Umbral trabalha exagerando a ingenuidade da infância, enfatizando sua paixão pelo jogo e sua insaciável curiosidade. Elaborada dessa perspectiva, a narrativa desenha personagens planos, não cria individualidades, não estabelece dimensões diferentes, não hierarquiza planos. Assim o romance apaga diferenças e particularidades de personagens e conflitos históricos, apaga especificidades do processo histórico e suas configurações coletivas, bem como seus ecos na consciência

e na formação dos indivíduos.

Com esses artifícios narrativos, Los helechos arborescentes dão ao prostíbulo o estatuto de uma alegoria da guerra civil. Sem dúvida, uma alegoria heterodoxa que se contrapõe à alegoria falangista da cruzada para salvar a Espanha - sua pátria e seu deus. Da casa de Natí, o menino Francisco e a narrativa só saem para ir à catedral participar de uma homenagem a Franco, o vencedor da guerra. Ainda é o olhar da criança que descreve o espaço e a cerimônia, como escolhida que fora para prestar honras ao herói. Mas ao aproximar-se, ele se surpreende e o leitor também: à visão do general vitorioso sobrepõe-se a imagem da agonia de Franco no momento de sua morte. Entrelaçam-se os sentimentos do menino e a perspectiva analítica do adulto, encontram-se os dois tempos - o fim da guerra e o fim de Franco - como se o texto quisesse demarcar um ciclo.

"Franco - qué extraña burla - venía a rescatarme de la vida y el tiempo, de la intemporalidad donde fui libre (porque Franco había ganado tantas guerras para eso, para poner cada cosa en su sitio y devolver al mundo un ordenamiento de cementerio sólo justificado por aquella espantable música). Franco venía a salvarme, a devolverme a mi clase, mi mundo, mi cronología disciplinaria y estrecha. Francesillo se diluía en Paquito, el niño libre, el niño/ilebre de los tiempos se me iba haciendo niño concreto, encorbatado, quieto, sometido a biografía, preso de vivo y muerto a fin de cuentas. Todo esto lo sentía yo, como un milagro inverso, como una resurrección del revés, como una caída en la verticalidad, dentro del velludillo y de la sombra, gravemente, pesadamente, cuando alguien me empujó un poco por la espalda.

Comprendí que era mi momento. Bajé o subí larguísimos peldaños alfombrados. Tres o

cuatro. Di unos pasos hacia Franco, no sé si muchos o pocos. Nadie le había mirado nunca tan de cerca. De pronto me vi ante sus ojos fijos, vacíos, claros, oscuros, inexpresivos, minerales y blandos al mismo tiempo. Acababa de ganar la guerra civil y era ya un anciano de cien o doscientos años, con todas las taraceas de la edad y la enfermedad en su rostro mínimo, embalsamado por una luz que no era del cielo ni de la tierra, y como enchufado todo él a cables de sangre y tornillos de calambre, fósil y máscara, mito y momia, tótem y tabú, viejo viejísimo. Como si una garra le tirase del cuello y del rostro, desde dentro del pecho, crispando su palidez de cuerdas y verticalidades. Podía ser un anciano levísimo o una momia de hierro. No sé si dije, en un grito del tamaño de la música, o murmuré para mí mismo:

-Pero este hombre está muerto."
(p.237/8)

A imagem do ditador morto quer situar-se na narrativa com matizes de premunição e revelação. Surpreende o leitor não só por transformar o homenageado em agonizante, mas sobretudo porque abre uma fenda para entrar a perspectiva do Francisco amadurecido e o tom reflexivo, para demarcar a passagem do tempo e sua repercussão no narrador - personagem, para estabelecer, ainda que ligeiramente, uma hierarquia de valores. Mas apesar de insinuar-se como ponto de partida e de chegada da narrativa, a imagem não tem força suficiente para levar o leitor a fazer uma retrospectiva e repensar o texto. A imagem da morte, alegoricamente, estende seu caráter imóvel, rígid, austero e silencioso aos quarenta anos de domínio franquista; a morte do general projeta sua longa agonia para o período da ditadura.

No romance de Carmen Martín Gaité, a morte de Franco e a guerra civil são também pontos de referência fundamentais para a estrutura da narrativa. Do mesmo modo que no romance de Umbral são duas fronteiras que demarcam o tempo resgatado pelo texto. São pontos de referência que vão também na direção do quarto dos fundos - espaço de convergência do romance de Martín Gaité - espaço em que a narradora-personagem brincava durante a guerra, evocado agora em uma entrevista, ponto de partida da narrativa.

Mas à diferença de Los helechos arborescentes em que o tempo e o espaço se apresentam determinados por seus aspectos positivos, objetivos e exteriores, em El cuarto de atrás o tempo e o espaço serão construídos pelas marcas que deixaram na interioridade da narradora. O tempo se amplia em diferentes planos e dimensões, o espaço ganha uma dimensão simbólica mais complexa.

A narradora é uma senhora que está sozinha em seu apartamento em uma noite de chuva. Adormece no sofá e é despertada pelo toque do telefone. Um homem entra para fazer uma entrevista, marcando assim o tempo e a situação da narração: uma conversa em uma noite. O interesse do entrevistador concentra-se em sua atividade de escritora. Ele quer saber quando, como e porquê ela começou a dedicar-se à ficção e que sentido tinha esta para ela.

O processo de rememoração se dá no ritmo entrecortado da conversa, que traz tempos diferentes ao leitor,

ora um passado mais próximo, ora um mais distante, levando-o a conviver com o resgate da memória guiado pelo processo de associação livre e não pela ordenação dos fatos em um tempo linear, como no romance de Umbral. Quando o passado começa a emergir no apartamento dá também outro sentido e outros tons ao que ali está, como se dá com o armário que a narradora olha de outra maneira, quando vai à cozinha buscar um chá para seu visitante. É o primeiro momento em que aparece o quarto dos fundos, onde o móvel servia para guardar brinquedos.

Na conversa ela menciona que está retomando algumas notas que começara a fazer no dia do enterro de Franco, mas não sabia ainda como organizar o livro. (1)

Assim, vinculado à vida cotidiana e no ritmo da conversa entra no texto a morte de Franco, fato que, de forma manifesta, desperta o desejo de escrever um trabalho para tatear os cinquenta anos de sua vida e dá o marco em que se instala a perspectiva temporal.

"-¿A qué orígenes?

-A los míos propios. Me di cuenta de que faltaban exactamente quince días para mi cincuenta cumpleaños, justos, porque yo nací también a mediodía y en una mañana de mucho sol, me lo ha contado mi madre. Pero tuvo algo de fuga histórica, por otro lado, fue una doble fuga, me acordé de que las muertes de Antonio Maura y de Pablo Iglesias habían coincidido con mi nacimiento, y caí en la cuenta de que estaba a punto de cerrarse un ciclo de cincuenta años; de que, entre aquellos entierros que no vi y que estaba viendo, se había desarrollado mi vida entera, la sentí enmarcada por ese círculo que giraba en torno mío, teniendo por polos dos mañanas

de sol. Y cuando estaba pensando esto y mirando ya el televisor de otra manera, como si fuera una bola de cristal de donde pueden surgir agüeros y signos imprevistos, vi que la comitiva fdnebre llegaba al Valle de los Caídos y que aparecía en pantalla Carmencita Franco. Esa imagen significó el aglutinante fundamental: fue verla caminando despacio, enlutada y con ese gesto amargo y vacío que se le ha puesto hace años, encubierta a duras penas por su sonrisa oficial, y se me vino a las mientes con toda claridad aquella otra mañana que la vi en Salamanca con sus calcetines de perlé y sus zapatitos negros, a la salida de la Catedral. 'No se la reconoce - pensé -, pero es aquella niña, tampoco ella me reconocería, hemos crecido y vivido en los mismos años, ella era hija de un militar de provincias, hemos sido víctimas de las mismas modas y costumbres, hemos leído las mismas revistas y visto el mismo cine, nuestros hijos puede que sean distintos, pero nuestros sueños seguro que han sido semejantes, con seguridad de todo aquello que jamás podrá tener comprobación.' Y ya me parecía emocionante verla seguir andando hacia el agujero donde iban a meter a aquel señor, que para ella era simplemente su padre, mientras que para el resto de los españoles había sido el motor tramposo y secreto de ese bloque de tiempo, y el jefe de máquinas, y el revisor, y el fabricante de las cadenas del engranaje, y el tiempo mismo, cuyo fluir amortiguaba, embalsaba y dirigía, con el fin de que apenas se les sintiera rebullir ni al tiempo ni a él y cayeran como del cielo las insensibles variaciones que habían de irse produciendo, según su ley, en el lenguaje, en el vestido, en la música, en las relaciones humanas, en los espectáculos, en los locales. Y, por supuesto, me había fugado por completo de ése en que estábamos, y de mi hija y de la amiga de mi hija, que se tomaban una cerveza en la barra, las veía allí con sus pantalones vaqueros y me parecía imposible explicarles mi repentina emoción a la vista de Carmencita Franco, huérfana de ese padre sempiterno, que a veces se retrataba con ella para la prensa en habitaciones inaccesibles, durante las breves pausas de su dictatorial vigilancia." (p.136/7)

O fato chega ao leitor não somente por sua objetividade histórica. Este é apenas um dos seus aspectos. O fio condutor do texto parece ser a repercussão intensa na subjetividade da narradora, estabelecendo assim diferentes significações do mesmo fato para outras pessoas. Registra-se o significado coletivo, mas sobretudo aponta-se para a variedade de dimensões que o mesmo fato pode assumir. A consciência de sua história e o ângulo de sua experiência dão à narradora a possibilidade de reconhecer que o mesmo fato tem para sua filha, para outra geração, para outras pessoas, outro sentido.

O fio condutor da autobiografia não é a fileira ordenada dos fatos, mas sim as experiências mais significativas. Assim a narrativa apropria-se da História em sua concretude cotidiana, recriando a variedade de pontos de vista, a multiplicidade de vozes e interpretações e as contradições que latejam nos atos do dia a dia. Todos os lugares-comuns da ditadura que no texto de Umbral parecem extraídos de uma enciclopédia organizada pela dicotomia nacionalistas/republicanos, estão também no texto de Martín Gaité, mas aqui sempre os lugares-comuns, que o próprio aparelho ideológico do estado criava e impunha, ressurgem em imagens particulares cujo caráter singular possibilita à narradora a exploração das contradições.

O "tempo de silêncio", por exemplo, imposto pela vitória franquista cala os jogos de palavras republicanos de

crítica ao governo, a referência ao tio socialista e a conversa franca com uma amiga do colégio cujos pais estavam na prisão. No entanto, o mesmo fato motiva a maior participação das crianças na vida dos adultos que têm que se ocupar das coisas mais banais nos seus serões e a narradora, por evitar os pais presos de sua amiga como tema, passa a falar com ela das brincadeiras, das histórias infantis, da ficção.

No mesmo sentido, o texto se presta também a abrir a reflexão sobre os hiatos entre o programa do estado de exercer rígido controle ideológico e os modos particulares de absorção desse ideário pelos indivíduos. Nesse veio a narradora, por um lado, aproxima-se da filha de Franco, pois se formaram lendo os mesmos folhetins e revistas femininas, assistindo aos filmes norte-americanos, mas, por outro lado, ela registra sua relação com esses produtos em nada pré-moldada.

"Diana Durbin, en cambio, suministraba modelos americanos de comportamiento, me la imaginaba dotada de la misma travesura, audacia e ingenio que desplegaba para sortear las peripecias que se sucedían en el argumento de sus películas. Había leído que, antes de ser actriz, iba al colegio en patines, con su cartera al hombro y -¡más difícil todavía! - comiéndose un helado de limón. Aquella escena se me antojó fascinante, no paré hasta que me compraron unos patines, pero nunca pasé de una mediocridad pastosa, sembrada de tropezones y caídas, quién iba a soñar con ir en patines al Instituto?, esa aventura significaba para mí la alegoría de la libertad. Coleccionaba cromos de Diana Durbin, sañan en los pesos de las farmacias o venían en las tabletas de chocolate, pequeños, en cartulina dura, marrón y sepia, Claudette Colbert, Gary

Cooper, Norma Shearer, Clark Gable, Merle Oberon, Paulette Godard, Shirley Temple, ídolos intangibles que emitían um misterioso lejano fulgor. Seguramente también los coleccionaba la niña de Franco, allí sola, sin hermanos, entre los tapices de su jaula de oro." (p.64/5)

Mas se esse velo do romance o leitor pode explorar para dimensionar a coersão social cotidiana da ditadura - na escola, na casa, no lazer - extraindo elementos para compreender a formação da mulher no pós-guerra, é importante observar que ele se insere na construção dos "tempos de escassez", tempo maior e velo mais fecundo do texto, pois, abrangendo os problemas cotidianos da sobrevivência na guerra e pós-guerra, é o motor que a narradora reconhece como responsável por sua relação com a ficção.

É o tempo de escassez que transforma o brinquedo em supérfluo, que invade o quarto dos fundos durante a guerra. Antes dela era o espaço das crianças. Espaço de intimidade, desordem e liberdade em que adultos não entravam. Já na guerra o quarto e o armário, que ora está na cozinha, transformam-se em dispensa. Os adultos e as carnes defumadas acabam com o território lúdico.

"-Y, sin embargo, su esencia de aparador constituyó el primer pretexto invocado para la invasión. Cuando empezaron los acaparamientos de artículos de primera necesidad, mi madre desalojó dos estantes y empezó a meter en ellos paquetes de arroz, jabón y chocolate, que no le cabían en la cocina. Y empezaron los conflictos, primero

de ordenación para las cosas diversas que se habían quedado sin guarida, y luego de coacción de libertad, porque en el momento más inoportuno, podía entrar alguien, como Pedro por su casa, y encima protestar si el camino hacia el aparador no estaba lo bastante limpio y expedito. Pero hasta ahí, bueno: lo peor empezó con las perdices.

- No me diga que les metieron también perdices.

- Sí, perdices estofadas. Como escaseaba mucho la carne, mi madre, en época de caza, se pasaba días y días preparando en la cocina una enorme cantidad de perdices estofadas, que luego metía en ollas grandes con laurel y vinagre, eran tantas que no sabía dónde ponerlas y, claro, dijeron que a las niñas les sobraba mucho sitio: aquellos sarcófagos panzudos, alineados contra la pared, fueron los primeros realquilados molestos del cuarto de atrás, que, hasta entonces, sólo había oído a goma de borrar y a pegamín." (p.188/9)

Mas se a experiência tem sabor de frustração, tem também sabor de vitórias, gosto prazeroso de novas descobertas: a falta de brinquedos e da privacidade do quarto leva a menina a trabalhar na construção de uma ficção. A quatro mãos, ela e sua amiga de escola criam a ilha de Bergal.

Em El cuarto de atrás, os tempos de escassez são o motor da procura que marca o texto, seja na sua estrutura descontínua de diálogo, seja no seu movimento permanente de propor indagações e confessar inquietudes. O romance se faz por uma voz viva que analisa sua experiência, para tentar compreender sua história, seus cinquenta anos e os mesmos cinquenta anos da História da Espanha, contrapondo-se ao tom de cronista distanciado de Umbral que mais parece um narrador que lê sua vida

e a História de seu país em uma enciclopédia que arruma as gavetas dos ortodoxos e dos heterodoxos. Nesse sentido, creio se pode deixar os próprios narradores descreverem seus romances:

"Yo, desde mi cama de hierro, desde mi alcoba con caracolas marinas, máquinas de coser, libros, 'La Ilustración Española y Americana' y medicinas, que llenaban mi vida de olor a muerte, percibía el fragor militar del resto de la casa, el traqué marcial de los patios, como se estuviese asistiendo de lejos a la Historia de España." Los helechos arborescentes (p. 148).

"Y me quedo en suspenso, querría dejar apuntadas todas las sugerencias que se me agolpan, necesitaría un hilo para enhebrarlas; el libro sobre la postguerra tengo que empezarlo en un momento de iluminación como el de ahora, relacionando el paso de la historia con el ritmo de los sueños, es un panorama tan ancho y tan revuelto, como una habitación donde cada cosa está en su sitio precisamente al haberse salido de su sitio, todo parte de mis primeras perplejidades frente al concepto de historia, allí, en cuarto de atrás, rodeada de juguetes y libros tirados por el suelo." El cuarto de atrás (p. 104).

NOTAS

1. Vale aqui observar que El cuarto de atrás é uma proposta de aproveitamento das notas e sobretudo do desejo que as motivava, mas é importante registrar que a indagação aqui expressa levou a autora a escrever, baseada em extensa pesquisa, um ensaio historiográfico: Usos amorosos de la posguerra española. Barcelona, Anagrama, 1987.