



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LITERATURA

CAROLINA PIOVAM

**“CASA DA MEMÓRIA”: A ESCRITURA COMO
ARQUIVO E MAL DE ARQUIVO EM *LA FATIGA DEL
SOL*, DE LUCIANO GONZÁLEZ EGIDO**

SÃO CARLOS -SP

2023

CAROLINA PIOVAM

“CASA DA MEMÓRIA”: A ESCRITURA COMO ARQUIVO E MAL DE ARQUIVO EM *LA FATIGA DEL SOL*, DE LUCIANO GONZÁLEZ EGIDO

Tese apresentada à Banca Examinadora de Defesa do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura como um dos requisitos obrigatórios para a obtenção do título de doutora em Estudos de Literatura.

Linha de Pesquisa: Literatura, história, cultura e sociedade.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Joyce Rodrigues Ferraz Infante

São Carlos - SP

2023

FICHA CATALOGRÁFICA



PIOVAM, Carolina. **“Casa da memória”**: a escritura como arquivo e mal de arquivo em *La fatiga del sol*, de Luciano González Egido. São Carlos: Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura, 2023.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LITERATURA

Folha de aprovação

Presidente e orientadora: Profa. Dra. Joyce Rodrigues Ferraz Infante –UFSCar.

Membro Titular: Prof. Dr. Alcides Cardoso dos Santos – UNESP/Araraquara.

Membro Titular: Prof. Dr. Alexandre Silveira Campos – UNESP/Araraquara.

Membro Titular: Prof. Dr. Franco Baptista Sandanello – AFA/Pirassununga.

Membro Titular: Prof. Dr. Daniel Marinho Laks – UFSCar.

Membro Suplente: Profa. Dra. Maria das Graças Gomes Villa da Silva –
UNESP/Araraquara.

Membro Suplente: Profa. Dra. Carla Alexandra Ferreira – UFSCar.

A Hércules,
meu irmão, melhor amigo, *my best partner forever and ever*.
Meu herói.

AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Joyce Rodrigues Ferraz Infante, pela acolhida ao PPGLit, por me apresetar, dentre tantas outras obras instigantes de Luciano González Egido, *La fatiga del sol*. Muchas gracias, Professora, pela orientação e, sobretudo, pela confiança.

Aos membros da banca de qualificação:

Ao dear Prof. Dr. Alcides Cardoso dos Santos, muito obrigada por me ajudar a desconstruir para poder construir.

Ao estimado Prof. Dr. Franco Baptista Sandanello, gratidão pela leitura atenta e pelas valiosas contribuições.

Aos membros da banca de defesa, pelo aceite em contribuir com a finalização desta tese:

Ao Prof. Dr. Alexandre Silveira Campos, ¡muchas gracias!

Ao Prof. Dr. Daniel Marinho Laks, super obrigada!

Ao Prof. Dr. Franco Baptista Sandanello, obrigada uma vez mais!

Ao Prof. Dr. Alcides Cardoso dos Santos, thank you so much por me ajudar a desconstruir para construir e, neste momento, (re)construir.

Agradeço, de modo especial, ao autor da obra, Luciano González Egido, por ter me disponibilizado recortes de textos publicados na grande imprensa espanhola sobre *La fatiga del sol*. Esse material foi de grande importância para fortuna crítica desta tese.

Gratidão à minha família.

Aos meus irmãos Hércules Vicente Piovam e José Ernani Piovam, meus pilares.

Aos meus pais, Aparecido Piovam e Clara Nicola Piovam, minha base.

A Deus, minha jangada em alto mar.

Por fim, o meu muito obrigada à CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior -, que me forneceu auxílio financeiro de março de 2022 a março de 2023, fundamental para que eu me dedicasse exclusivamente à atividade de pesquisa.

“[...] realmente tendremos el consuelo de las palabras, que salvarán nuestro pasado, cuando la soledad de la muerte nos empuje hacia la tertulia del ventanal. Sabremos que estamos condenados a nacer continuamente y a limpiar los recuerdos, como quien filtra el agua a través de un trapo sucio, para que tomen el sabor forzoso del olvido.”

(EGIDO, 1996, p. 269)

RESUMO

A presente tese tem por objetivo analisar a escritura como arquivo e mal de arquivo em *La fatiga del sol* (1996), romance de memória contemporâneo do escritor espanhol Luciano González Egido. A partir dos estudos sobre os elementos espaciais relacionados à constituição de memória, observa-se a intrínseca relação entre memória de lugares (HALBWACHS, 2006) como força motriz para Abdón, o narrador protagonista, constituir lugar de memória (NORA, 1993). A constituição do lugar de memória se dá pela obra que o narrador escreve acerca das memórias individuais e coletivas de seus familiares mortos – inseridos no contexto histórico de uma Espanha marcada pela impermanência do governo republicano, pela Guerra (1936-1939) e pelo pós-Guerra Civil Espanhola (1939-1975). Dessa forma, a obra escrita institui-se como arquivo que abarca memória e identidade da “família Abdón”, essencialmente republicana. A escritura que arquiva de forma atrelada ao mal de arquivo é pensada a partir de pressupostos de desconstrução nas obras *Gramatologia* (2017) e *Arquivo e mal de arquivo: uma impressão freudiana* (2001), de Jacques Derrida. Diante disso, a análise visa defender a hipótese de que o discurso escrito de Abdón é arquivo e mal de arquivo atravessado a um só tempo pelos acontecimentos e apagamentos da história “vencida” da “família Abdón”.

Palavras-chave: Espaço; Memória; Escritura; Arquivo; Mal de arquivo.

RESUMEN

Esta tesis tiene el objetivo de analizar la escritura como archivo y mal de archivo en *La fatiga del sol* (1996), novela de memoria contemporánea del escritor español Luciano González Egido. A partir de los estudios sobre los elementos espaciales relacionados con la constitución de la memoria, es posible observar la relación intrínseca entre la memoria de lugares (HALBWACHS, 2006) como fuerza motriz de Abdón, el narrador protagonista, para constituir un lugar de memoria (NORA, 1993). La constitución del lugar de memoria se da a través del trabajo que el narrador escribe sobre las memorias individuales y colectivas de sus familiares muertos – insertados en el contexto histórico de una España marcada por la transitoriedad del gobierno republicano, por la Guerra (1936- 1939) y por la Posguerra Civil Española (1939-1975). De esta forma, la obra escrita del narrador Abdón se constituye como un archivo que engloba la memoria y la identidad de la “familia Abdón”, esencialmente republicana. La escritura que archiva enganchada al mal de archivo es pensada desde los presupuestos de la deconstrucción en las obras *De la gramatología* (2017) y *Mal de archivo: una impresión freudiana* (2001), de Jacques Derrida. Ante ello, el análisis pretende defender la hipótesis de que el discurso escrito de Abdón es archivo y mal de archivo atravesado a la vez por los acontecimientos y las borraduras de la historia “vencida” de la “familia Abdón”.

Palabras-clave: Espacio; Memoria; Escritura; Archivo; Mal de archivo.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
CAPÍTULO I.....	17
1. O CRIADOR E SUAS CRIAÇÕES.....	17
1.1 Luciano González Egido e seu percurso literário.....	17
1.2 A arquitetura de <i>La fatiga del sol</i>	24
1.3 <i>La fatiga del sol</i> : um romance de memória contemporâneo.....	45
CAPÍTULO II.....	55
2. O ESPAÇO E SUAS IMPRESSÕES EM <i>LA FATIGA DEL SOL</i>	55
2.1 Tempo, Espaço e Perspectiva.....	55
2.2 “La Malgarrida” e suas impressões na lembrança presente das coisas passadas.....	72
2.3 A “casa da memória” e suas impressões na visão presente das coisas presentes.....	83
2.4 O “ventanal” e suas impressões na esperança presente das coisas futuras.....	90
CAPÍTULO III.....	97
3. A ESCRITURA COMO ARQUIVO E MAL DE ARQUIVO EM <i>LA FATIGA DEL SOL</i>	97
3.1 Escritura: o impresso das impressões como arquivo e mal de arquivo.....	97
3.2 Arquivo: a “casa da memória” como escritura.....	105
3.3 Arquivo do mal e Mal de arquivo: A “casa da memória” como rastro.....	114
3.4 Arquivo e Mal de Arquivo: O “ventanal” como <i>différance</i>	129
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	143
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	147
ANEXO.....	156

INTRODUÇÃO

A presente tese tem por objetivo analisar a escritura como arquivo e mal de arquivo em *La fatiga del sol*, romance de memória contemporâneo do escritor espanhol Luciano González Egido. Pretendemos, na análise, delinear a relação entre memória de lugares como força que impulsiona Abdón, o narrador protagonista, a constituir lugar de memória, denominado por ele de “casa da memória”.

Esse espaço de preservação da memória institui-se pela obra escrita do narrador, meio pelo qual arquiva as memórias individuais e coletivas de seus familiares mortos - inseridos no contexto histórico de uma Espanha marcada pela impermanência do regime republicano, pela Guerra (1936-1939) e pós-Guerra Civil Espanhola (1939-1975). A obra escrita do narrador é tomada, portanto, como arquivo.

Ao arquivar memória e identidade da “família Abdón”, essencialmente republicana, o narrador registra os acontecimentos e os apagamentos da história dessa família. Assim, com base na obra de Derrida, que pertence à filosofia da desconstrução, buscamos tratar o discurso escrito de Abdón como arquivo e mal de arquivo, que abarca eventos passados atravessados pelo esquecimento no seio da história “vencida” da “família Abdón”.

Essa “história vencida” é contada por Abdón, o narrador, a partir da sua perspectiva de integrante da família que, diferentemente dos demais familiares, está vivo. A história da família está pautada nas memórias individuais, coletivas e históricas de Abdón. Com base nessas memórias, em seu aniversário de sessenta e cinco anos, decide colocar em prática um projeto: construir uma casa. A construção dessa casa foi pensada para ser feita em “La Malgarrida”, terreno herdado de tio Abdón. O terreno, assim como a casa de seu avô Abdón, situados em um povoado de Salamanca, são cenários de lembranças idílicas, de infância e adolescência, compartilhadas com o irmão Samuel, as tias Noemi, Sara, Aurorita, tio Abdón e o avô Abdón. As reminiscências do passado situadas nesses locais são, portanto, matéria-prima para o projeto de construção da casa.

O objetivo do projeto, segundo o próprio narrador, era o de “[...] *construir una casa que me devolviera los recuerdos de mi niñez dormida y cerrara el ciclo de mi existencia desaprovechada. Como quien levanta la estatua de su monumento para verse*

tal y como le hubiera gustado ser. (EGIDO, 1996, p. 35). Ao devolver as recordações do “paraíso perdido”, a casa proporcionaria o reencontro com seus familiares mortos. Com o escopo claro da construção da casa ser construída para a revisitação da memória e para o reencontro com os entes mortos, ela foi denominada por Abdón de “casa da memória”.

Concomitantemente à construção da casa de tijolos e cimento, o narrador, que é um escritor conhecido, escreve uma obra registrando - no presente de sua escrita - feitos presentes, revisitação a acontecimentos passados e projeções de futuro. Tais registros portam reverberações das memórias individuais, coletivas e históricas dos familiares mortos.

Em seu discurso escrito, ele aponta as mazelas históricas de uma Espanha que passou pela impermanência do governo republicano até a instauração da truculenta Guerra Civil Espanhola (1936-1939), seguida do repressivo pós-Guerra (1939-1975), quando a violência ditatorial de Franco continuava impactando a vida dos republicanos, assim como a da “família Abdón”, os denominados “vencidos”.

É importante aclarar que o termo “vencido” diz respeito a uma separação simplista daqueles que sofreram, direta ou indiretamente, com a perda dos republicanos na guerra. O grupo republicano se posicionou em defesa do regime democrático, contra o golpe militar fascista, mas foi “vencido”, decorrendo a imposição do franquismo, regime ditatorial que durante décadas exerceu a violência, a repressão e a censura na Espanha.

Essas questões estão inseridas no discurso do narrador escritor, ao evocar a memória do tempo feliz da infância e juventude junto aos seus parentes. Na rememoração dos eventos passados com os familiares, aponta o impacto direto e indireto dos feitos históricos nas suas vidas, marcadas por insucessos, mazelas e traumas. Vidas “vencidas”, no sentido de esquecidas, até o momento em que Abdón decide não só construir a casa, mas, sobretudo, escrever sobre os fatos passados, os feitos presentes e as projeções futuras.

Portanto, a obra escrita, diferentemente da casa de cimento e tijolos que não chega à finalização, se instaura como arquivo e mal de arquivo que ao mesmo tempo abarca os acontecimentos e os apagamentos, a memória, a história e a identidade da “família Abdón”. Assim sendo, a obra, que é “casa da memória,” vence o tempo ao tornar-se verossímil por meio da escritura.

À vista disso, delineamos três capítulos a fim de refletir sobre a questão da memória em relação com o espaço e a escritura na constituição de arquivo e do mal de arquivo em *La fatiga del sol* (1996).

No primeiro capítulo, o foco principal é compreender a composição da obra egidiana em apreço como romance de memória da literatura espanhola contemporânea. Essa literatura, a partir do final do século XX, na Espanha, problematiza a questão da memória, sobretudo a relacionada à Guerra Civil Espanhola (1936-1939) e ao pós-Guerra (1939-1975).

O resgate dos acontecimentos traumáticos, provenientes da barbárie da guerra, assim como de fatos oriundos da violência exercida pelo regime ditatorial franquista que imperou por décadas, foram acolhidos pelos discursos literários para preservar do apagamento as histórias oprimidas, reprimidas, censuradas, “vencidas”. Assim ocorre com *La fatiga del sol* (1996), cuja narrativa representa uma história “vencida”, a da família Abdón, por meio do mecanismo da memória. Esse mecanismo se processa na arquitetura da diegese pela não linearidade temporal na qual se situa a voz do narrador, que revisita o “paraíso perdido” localizado nas terras herdadas, reconstrói esse passado, no presente de sua produção escrita, com memória e imaginação, e os projeta para o futuro, assim como em um universo onírico.

Como os meandros do campo da memória impactam as questões de tempo-espaço, no segundo capítulo refletimos acerca dos aspectos relacionados ao tempo, ao espaço e à perspectiva com que ambos se constroem. Para esse desenvolvimento, tomamos como pilar teórico central sobre o tempo a filosofia de Santo Agostinho, presente no livro XI de *Confissões* (1973). Ele dá base para a sustentação temporal a fim de tratamos da questão central do capítulo, o espaço.

Diante disso, a divisão temporal dentro do mecanismo da memória aponta o espaço por meio da voz e da perspectiva do narrador. Essa divisão é tratada, primeiramente, por meio de voz e olhar do narrador a partir do presente em direção às lembranças de lugares do passado. Nesse momento, refletimos acerca das memórias de lugares para apontar os espaços onde estão inseridas as memórias individuais, coletivas e históricas do narrador, à luz de Maurice Halbwachs, em seu livro *A memória coletiva* (2006).

Em um segundo momento, tratamos da voz e do olhar do narrador a partir do presente, com foco na construção da casa e da obra escrita, e com base na *Poética do*

espaço (1993), de Gaston Bachelard, a fim de refletir sobre a dialética espacial interior/exterior que orienta a transposição do espaço íntimo da casa e da escrita para a materialização no âmbito externo.

A transposição do espaço interno para o externo resulta na constituição de lugar de memória, sobre o qual, por fim, trabalhamos com a voz e o olhar do narrador no presente da enunciação, com direção à expectativa de instaurar um lugar construído para o futuro. Fundamentamo-nos no texto *Entre memória e história: a problemática dos lugares* (1993), de Pierre Nora, que trabalha com uma memória que dita e uma história que registra, que arquiva. É a partir daí que a história do narrador escritor, fundamentada nas memórias individuais e coletivas, instaura-se em lugar de memória, em escritura, arquivo, visto que “[...] ser de um lugar de memória é parar o tempo, é bloquear o trabalho do esquecimento [...]” (NORA, 1993, p. 22).

Diante disso, no terceiro capítulo, trabalhamos com a noção de escritura, tomando como referencial teórico a obra *Gramatologia* (2017), do filósofo franco-argelino Jacques Derrida. Por meio da escritura, ou melhor dito, da “casa da memória” como escritura, o narrador escritor suplementa, cria simulacro, um arquivo. Na instauração do arquivo, pensando à luz de *Mal de arquivo: uma impressão freudiana* (2001), obra também de Derrida, o narrador escritor e arconte não só resgata o conteúdo arquivável passado, como descortina o que rui, o esquecimento, o mal de arquivo e o abre para o futuro.

Nesse processo de construção da “casa da memória”, por meio do retorno às reminiscências do passado, registradas pela escritura que abarca, algo sempre se repete e se renova. Nessa dinâmica de repetição e renovação, algo sempre se difere. Portanto, a reconstrução da memória, por meio da escritura, remete ao rastro, aos vestígios daquilo que ficou recalçado para cada familiar. Sendo assim, “a casa da memória”, a um só tempo, é escritura que é arquivo, rastro que é mal de arquivo e o “ventanal”, que é a própria *différance*.

Com base nesses pressupostos da desconstrução de Derrida, defendemos a hipótese de que a escritura do narrador é arquivo e mal de arquivo, “casa da memória” e “ventanal”, lugar de contradições, onde são estocados os segredos mais íntimos da “casa”, da família, e são abertos ao público, pela “grande janela”. Quatro margens por meio das quais o narrador suplementa, de modo performativo, e abarca, arquiva os espectros de seu passado e os lança ao porvir, para que novos arcontes e arquivos

possam perpetuar e renovar a memória e seus apagamentos, a história e a identidade diferida, “vencida”, da “família Abdón”.

CAPÍTULO I

I. O CRIADOR E AS SUAS CRIAÇÕES

1.1 Luciano González Egido e seu percurso literário

Em 1928, nasceu na Espanha, cidade de Tormes, Salamanca, Luciano González Egido, definido como “escritor plural” pelo *Premio de la crítica de Castilla y León* (2003), pela consagração de *La piel del tiempo* (2002). “*Sin notación económica, el premio está refrendado por una escultura de Venancio Blanco y una antología del autor galardonado [...]*”. (EGIDO, 2004, p. 12). Essa Antologia revela a peculiaridade do autor pelo próprio título, *Un escritor plural (Antología, 1963-2003)* (2004). Além do reconhecimento pelo romance, o prêmio concomitantemente legitima a versatilidade do autor, apresentando na antologia diversas produções escritas por ele ao longo de quatro décadas de sua criação literária, algumas seguidas de análises críticas tecidas por jornalistas, escritores, acadêmicos, leitores críticos de literatura. A antologia expõe a pluralidade da escrita egidiana por meio de artigos, crítica de cinema, ensaios, contos e romances.

Além da referida produção antológica, Egido recebeu outras premiações por suas produções. No entanto, ele ainda “[...] *es uno de los autores más injustamente desconocidos de la nueva narrativa española*”, de acordo com o estudioso Santiago Juan-Navarro (2001, p. 82). Especula-se que isso seja em decorrência da “[...] *envolvente capacidad de seducción que destila su obra, la construcción de un mapa de compleja armonía, su seductor manejo de los recursos del idioma, de asombrosa y trepidante fulguración estética*” (EGIDO, 2004, p. 12), segundo o prefácio do livro da premiação supracitada.

Nesse sentido, pode-se notar que os recursos de linguagem utilizados por Egido o caracterizam, segundo o crítico Ramón Acín (1996, n.p), como um escritor que “[...] *siempre ha mostrado una predilección por el relato denso y caudaloso*”. Logo, a estética e a densidade da escrita egidiana de alguma forma delimitam seu leitor. Em uma entrevista concedida a Leandro Perez Miguel (1996, n.p), Egido afirma o seguinte: “*me dirijo a un segmento social muy concreto: a gente más o menos culta que há leído y*

sabe de qué va la literatura, qué se puede exigir a un medio de ficción”. Essa forma de produção literária faz de Egado um “[...] *novelista de primera fila, um “autor de culto”* [...]” (NEBOT, 2015, p. 567), que produz uma literatura julgada mais hermética que comercial, por isso menos conhecida ao redor do mundo.

Esta tese é um meio pelo qual se tenta diminuir a carência de estudos sobre a literatura egidiana, mediante a apresentação e a análise de *La fatiga del sol* (1996), narrativa que porta uma beleza estética que faz jus à riqueza da construção de sentido, a qual dá luz a grandes questões acerca da condição humana postas no romance. A obra em estudo, assim como as demais narrativas de Egado, premiadas ou não, é produto da experiência de um autor multifacetado - acadêmico, ensaísta, crítico de cinema, articulista de jornais e revistas, além de notável romancista da literatura espanhola contemporânea. Dessa maneira, sabe-se que a narrativa egidiana é fruto de toda uma vida devotada às letras. Tal devoção pode-se observar na formação acadêmica de Egado, que se licenciou em Filologia Românica e doutorou-se em Filosofia e Letras pela Universidade de Salamanca, com a tese sobre *El Criticón*, de Baltasar Gracián. Foi professor da Faculdade de Letras da Universidade de Salamanca e publicou diversos trabalhos a respeito de Miguel de Unamuno.

Em Salamanca também teve forte relação com o cinema, ao ser um dos participantes das *Primeras Conversaciones sobre Cine Español*, organizadas pelo diretor de cinema Basilio Martín Patino. Essas conversas se convertiam em protesto contra o cinema franquista. Já nas décadas de 60 e 70, Egado foi crítico de cinema na revista *Pueblo*, com o pseudônimo Copérnico, além de escrever para as revistas *Informaciones* e *El independiente*, bem como para a revista liberal *Ínsula*. Ele participou de dois filmes do cineasta Juan Antonio Bardem, como ajudante de direção de *Los segadores* (1957) e *Nunca pasa nada* (1963). Entre 1962 e 1976, escreveu e dirigiu mais de 20 documentários para a *Radio Televisión Española*. Ademais, produziu textos sobre temas espanhóis, portugueses e ibero-americanos na *Encyclopédie du Cinéma* (1967), pela editora Bordás, de Paris.

Por razões políticas referentes ao franquismo, Egado deixou a docência na Universidade de Salamanca e se mudou para Madri, onde trabalhou no jornal *El Sol* e na editora Cape. Para além dos trabalhos nos jornais e na editora, Egado escreveu diversos ensaios, como *Bardem* (1958); *J. A. Bardem* (1983); *Salamanca, la gran metáfora de Unamuno* (1983); *Agonizar en Salamanca* (1986); *El estudiante de Salamanca: estudio*

histórico, literario y psicoanalítico (1986); *La cueva de Salamanca* (1994); *Miguel de Unamuno* (1997); *Un escritor plural: antología (1963: 2003)* (2004); *Las raíces del árbol: pequeña enciclopedia personal de Salamanca* (2010); *Las ramas del árbol: Salamanca* (2013), *Unamuno y su romántico decorado: Salamanca* (1983), *La nueva crítica: "Literatura total"* (1987) e *Poesía y novela, a propósito de Jorge Guillén* (2003).

O autor também escreveu artigos, elencados revista a revista na sua antologia. Em *Pueblo*, publicou *Gary Cooper* (1963); *Fugitivo* (1963); *Ser o no ser* (1967); *Madrid no era una fiesta* (1968); *Radiografía de un rostro* (1969); *Santa Teresa, de tejas abajo* (1970); *"Hágase socio de la naturaleza"* (1971); *Lunes* (1972); *La estatua vulnerada* (1973); *Adiós al cardenal Mindszenty* (1974); *Ulises* (1975); *Quemar un libro* (1976); *Oración* (1977); *Castilla culpable* (1978); *La camisa blanca* (1979); *El Dios de Quevedo* (1980); *Descubrir el Mediterráneo* (1981); *Abogado del diablo* (1981); *Borges* (1982); *Silencio* (1983); *Obediencia* (1984); *Cohiba* (1984). Já na revista *Informaciones* há as seguintes publicações: *Bai* (1979); *Galileo* (1979) e *Plaza de Oriente* (1979). E, para finalizar, em *El Independiente*, os artigos publicados são: *Estas muerto, hermano* (1991); *Vienes del Sur, hermana* (1991); *Moisés, Moisés, hermano* (1991).

Como crítico de cinema, Egido escreveu *Viaje a los orígenes* (1981); *El eclipse*, de Antonioni (1963); *La risa que mata* (1967); *Calle Mayor*, de Bardem (1983); *Grupo de familia en un interior*, de Visconti (1983); *La historia de un primer plano* (1991); *En construcción*, de José Luis Guerín (2001); *Smoking Room*, de Julio Wallovits y Roger Gual (2002).

Aos 65 anos, Egido começou a dedicar-se à escrita de romances. A maturidade literária do autor com sua "[...] voz de memoria lenta y minuciosa ha sido tardía pero fecunda: *El cuarzo rojo de Salamanca es de 1993*" (GRACIA; RICO, 2000, p. 215). *El cuarzo rojo de Salamanca* foi seu primeiro romance, pelo qual recebeu o Premio Miguel Delibes, em 1993. No livro *Teoría y análisis de los discursos literarios: estudios en homenaje al profesor Ricardo Senabre Sempere* (2009), o estudioso Manuel José Ramos Ortega dedica um capítulo a Egido sob o título *Construcción y sentido en las novelas de Luciano G. Egido*, e nele apresenta a questão da idade e da maturidade do autor, que são semelhantes às

de Cervantes, de quien no tenemos ningún retrato visual cierto – todos los que conservamos son atribuidos– nos queda sin embargo un autorretrato imprescindible que figura, en el prólogo al lector, de las Novelas Ejemplares. Este autorretrato lo llevó a cabo el autor de El Quijote a la edad de 65 años. Justo con los años en que nuestro autor, Luciano G. Egido, publica su primera novela –El cuarzo rojo de Salamanca– y también a la edad que tiene el protagonista de una de sus novelas más importantes y preferida por él mismo: La fatiga del Sol. (ORTEGA, 2009, p. 311).

Como se nota, é de forma primorosa que Egido, “[...] a los sessenta y cinco años – aquellos en que el Estado jubila – cuando ha roto a hablar como novelista de *insuperable aliento*” (CARRETER, 2004, p. 164), escreve *El cuarzo rojo de Salamanca* (1993), uma obra que tem por contexto histórico a Guerra da Independência Espanhola – por ocasião das invasões napoleónicas – em Salamanca, em princípios do século XIX, e que é narrada por:

Un muchacho burgués, que vive en su ilustre ciudad las varias y alternantes ocupaciones y fechorías por parte de los franceses e ingleses durante la guerra de la Independencia, narra en primera persona lo que ve hacer y lo que hace. Perspectiva nada sorprendente para un lector de los Episodios nacionales, si bien este anónimo relator tiene poco común con Gabriel Araceli, el cual, según se recordará, también narró Salamanca y los Arapiles en el último episodio de la primera serie. Poco, en efecto, comparten los respectivos narradores. Mientras anima a la criatura galdosiana un evidente fervor patriótico, y exalta con entusiasmo las gestas de los españoles, el protagonismo alumbrado por González Egido es antifrancés, mucho más que por cólera nacional, por rebeldía de su ánimo desmesurado frente al afrancesado nacionalismo de su padre, por los celos que le causa la entrega enamorada de su hermana a los ocupantes, él que también la ama y la desea carnalmente; y por la ira que le encienden quienes mancillan y destruyen la ciudad con que nació fundido. Aunque salpicada de sangrientas proezas propias o ajenas, no escribe aquella historia para exaltarlas, sino para denunciar lo que tienen de crímenes y por venganza. No le impulsa a narrar como a Araceli el deseo de ofrecer un testimonio patriótico, sino el de contar su propia destrucción, la de los suyos, la de sus convecinos, la de los propios invasores y la de su Atenas castellana: el horror estúpido y gratuito de la guerra, de cualquier guerra. (CARRETER, 2004, p. 165).

O enredo apresentado foi extraído da crítica do respectivo romance, que se encontra na antologia de Egido. Nela, encontram-se apresentações e leituras críticas dos

cinco primeiros romances do autor e, ao final, uma crítica sobre sua obra publicada até então.

O segundo romance de Egido, *El corazón inmóvil* (1995), também foi contemplado, desta vez com o *Premio Nacional de la Crítica*. A obra, que tem como espaço Salamanca, apresenta um enredo de envolvente mistério. A história

*[...] está dividida en tres partes, si bien la tercera, brevísima, constituye una especie de epílogo. En todas ellas, el discurso se articula mediante la sucesión de monólogos de diversos personajes que ofrecen puntos de vista diferentes acerca de la historia. Ésta se halla narrada, en su faceta más extrema, en la primera parte, merced a la alternancia de las voces del médico y del policía. Esencialmente, todo consiste en descubrir al autor de un misterioso asesinato perpetrado en el hospital. El supuesto criminal es finalmente juzgado y condenado a muerte, a pesar de que algunas personas están convencidas de su inocencia. La segunda parte, sin duda más honda y obsesiva en la que figuran las páginas más brillantes que hasta ahora ha escrito Luciano G. Egido, va desgranando los monólogos interiores de varias monjas del hospital, desvelando morosamente una complejísima trama de relaciones personales, de historias ocultas, de irreprimibles deseos, de comportamientos insospechados, de todo lo que permite el lector comprender poco a poco la gestación de las terribles circunstancias que desembocaron en el asesinato del médico de guardia. Quiere esto decir que *El corazón inmóvil* se constituye aparentemente sobre el esquema básico de un relato de intriga – urdido, además, con envidiable coherencia –, pero lo cierto es que esa historia de misterio es únicamente el soporte narrativo que permite al autor ofrecer lo que de verdad importa y lo que sitúa esta novela muy por encima de casi todo lo que llega a los escaparates: la fijación, artísticamente admirable, de un retablo de personajes cuya indudable abnegación no anula sus emociones, sus deseos frustrados y sus pasiones reprimidas, de tal modo que muchas de sus acciones, incluso las que un moralista consideraría reprobables o pecaminosas, representan vías liberadoras.* (SENABRE, 2004, p. 193-194).

La fatiga del sol (1996), o terceiro romance egidiano e sobre o qual o estudo desta tese se dedica, é uma obra que certifica, mesmo que sem um prêmio por isso, a “[...] *solidez de un escritor* [...]” (BOWIE, 2004, p. 225), de tal modo que:

*En *La fatiga del sol* nos hallamos una vez más ante una escritura poderosa que se convierte en instrumento al servicio del análisis de la realidad; pero ahora ese análisis está guiado por un ejercicio de introspección que confiere al relato una dimensión subjetiva, sustentada por la elección de un narrador autodiegético que*

reflexiona, a la altura de sus sesenta y cinco años, sobre una vida que da ya por clausurada. El lector asiste, entonces, al ejercicio evocador de esa existencia, articulado a través de un complejo juego narrativo, mediante el cual se fragmenta en una serie de segmentos de falsa estructura dialogada, en cuanto tienen como destinatarios a otras tantas personas ya desaparecidas, que han ocupado un lugar muy importante en ese pasado que la voz narradora va reconstruyendo. (BOWIE, 2004, p. 226).

Já em seu quarto romance, *El amor, la inocencia y otros excesos* (1999), o autor, a partir de um “[...] *modelo proustiano se entrevera en una novela de intriga policial.*” (FISCHER, 2004, p. 251). Desse modo, a narrativa

[...] se abre con la relación de un policía novato encargado de investigar un extraño crimen, uno de esos casos “desahuciados” que suelen quedar archivados sin haberse resuelto. Una serie de factores le llevará sin embargo a relacionar ese asesinato con otros tres más, todos “dispersos en el tiempo y en la geografía, sin nada en común, sino su misterio”. En este primer capítulo al lector se le relatan estrictamente los hechos y sus circunstancias, así como las infructuosas pesquisas realizadas, además de dársele un primer esbozo de las víctimas: un apacible jubilado degollado en una playa malagueña; un fraile de un convento salmantino ahorcado en su celda; un profesor universitario envenenado en su laboratorio y otro hombre anodino e insignificante asesinado a tiros en una calle de San Sebastián. Pero no es tanto la naturaleza de los sucesos como el perfil de las víctimas – cuya presentación dista mucho de la asepsia de inmediato hacia esa zona interior de la mente y el alma de los personajes, una orientación especialmente intensa. (FISCHER, 2004, 251).

La piel del tiempo (2002), o quinto e último romance apresentado no livro de antologia, recebeu o *I Premio de la Crítica de Castilla y León*, em 2003. Essa obra recebeu uma crítica da escritora Ana Maria Moix. Segundo ela, a obra é

“Naturalmente, un manuscrito”, con esta cita de Umberto Eco se abre el primer capítulo de una novela que, de acuerdo con la cita – y con la gran tradición de la novela gótica, de la novela fantástica y de la novela de terror, géneros que Egido funde en su relato – se trata de un manuscrito encontrado por casualidad, en un baúl del desván de una casona familiar. Un manuscrito en el que se narra la extraordinaria historia de un hombre llamado Martín que llega a Salamanca con sus padres, tras atravesar el páramo castellano, a fines de la Edad Media, y se instala en la ciudad, donde vive

ochocientos años, creando una bizarra dinastía, “una tropa”, como escribe el último descendiente de la estirpe que descubre el manuscrito, “de asesinos, matones, mujeriegos, parricidas, locos y vengativos, imprudentes hasta el peligro y mezquinos hasta la mentira”. Ese don de la inmortalidad recibido en la infancia, casi a las puertas de Salamanca, concedido por un ángel a quien, transfigurado en leproso, el niño socorre (con gran espanto de sus progenitores, una madre “remugona, viril y asilvestrada” y un padre “apocado, soñador y pijotero”), permite al protagonista vivir ocho siglos de la historia de la ciudad, desde los tiempos en que era una plaza devastada por las luchas contra los árabes hasta finales del siglo XX. Ocho siglos de historia colectiva como trasfondo a la individual, narrada por distintos descendientes del primer e inmortal Martín a lo largo de distintas épocas. (MOIX, 2004, p. 291).

Moix (2004, p. 291), além de explanar sobre o enredo do romance, também enfatiza o estilo, o cuidado com a linguagem literária e a composição de *La piel del tiempo* (2002), bem como das obras anteriores de Egido, quando fala que suas produções portam

Una prosa soberbia, una exuberante riqueza lingüística, un dominio magistral de la tensión narrativa, una imaginación tan sutil como incontaminada de banalidades al uso convierten las novelas de Luciano G. Egido en una fiesta para el lector. Una fiesta verbal de la que no hay convidado que no salga siempre exultante y eufonizado debido a los efectos de la celebración del lenguaje. Así sucedió con los cuatro títulos anteriores de este autor, que empezó a publicar narrativa a los 65 años... y así sucede en La piel del tiempo.

As produções de Egido transbordam a sua antologia, publicada em 2004, uma vez que nem todas constam nesse livro e o autor continua publicando nos anos seguintes. *Cuentos del lejano oeste* (2003) e *Veinticinco historias de amor y algunas más* (2004) são dois livros de narrativas curtas de Egido que ficaram de fora da antologia. Em 2005, publica o sexto romance, *Mentir como querer: memorias de un sesentón (in)controlado* (2005), seguido por *Los túneles del paraíso* (2009), *Tierra violenta* (2014) e o último, intitulado *Cultivando mi jardín: memento, momento, divertimento* (2018).

Além das produções e publicações de obras literárias, Luciano González Egido, atualmente com noventa e quatro anos – contados no momento desta escrita – segue

escrevendo artigos sobre os mais diversos temas para serem publicados mensalmente em uma revista digital espanhola chamada *Revista Contexto y Acción*¹, que trabalha com informação política, internacional, econômica e cultural.

1.2 A arquitetura de *La fatiga del sol*

A obra *La fatiga del sol* foi publicada em 1996. A narrativa foi arquitetada de maneira bastante peculiar no que diz respeito à estrutura e à própria história. A respeito da composição estrutural, é possível encontrar certa simetria, pois

El discurso se organiza, así, en trece segmentos no numerados y de una extensión similar (en torno a las veinte páginas) que tiene como respectivos destinatarios al tío Abdón (segmentos 1 y 7), a Samuel, el hermano del narrador (3 y 8), a su amante (4 y 9), a la tía Noemí (5), a la tía Aurorita (7), a la tía Sara (10) y al abuelo (11). De los tres restantes, el 2 es un monólogo del narrador mientras que en los dos últimos (12 y 13) se dirige conjuntamente a todos los personajes convocados en los anteriores. (BOWIE, 1998, p. 123).

Dessa maneira, é possível contabilizar um total de 13 “[...] capítulos sin numerar y una breve secuencia epilodal. El paso de un capítulo a otro marca el cambio de destinatario [...]”. (SENABRE, 1996, p. 11). Por meio da dinâmica dos 13 capítulos distribuídos em 291 páginas tem-se a diegese contada por um “[...] narrador autodiegético que reflexiona, a la altura de sus sesenta y cinco años, sobre una vida que da ya por clausurada.” (BOWIE, 1998, p. 123).

Por um lado, denomina-se o narrador da obra como sendo, de acordo com a nomenclatura de Genette, uma voz autodiegética, isto é, a que “[...] designa a entidade responsável por uma situação ou atitude narrativa específica: aquela em que o narrador da história relata as suas próprias experiências como personagem central dessa história.” (REIS; LOPES, 2000, p. 118).

¹ A *Revista Contexto y Acción* apresenta Luciano González Egido como “escritor y periodista. Autor de numerosas novelas y ensayos por los que ha obtenido diversos premios”. Disponível em: <<https://cxtx.es/user/profile/LucianoEgidoG>>. Acesso em set/2022.

Por outro lado, não é fácil definir a focalização², uma vez que o narrador vai refletindo a partir de sua perspectiva vetusta sobre fragmentos de lembranças vividas no seio da “família Abdón³” por meio de “[...] *flujo de consciencia en la que se superponen sin ningún tipo de fisuras la evocación de los hechos del pasado y la imaginación del curso de los acontecimientos presuntamente posteriores [...]*”. (BOWIE, 1998, p. 124).

É assim que o narrador, aos sessenta e cinco anos, ao relembrar o passado familiar – que se reflete nele assim como em um espelhamento –, por meio de sua introspecção, tenta reconstruir os fragmentos da memória de duas maneiras: (i) - pela tentativa da construção de uma casa para os seus entes mortos e para si, para quando morrer; (ii) - pela produção escrita do narrador “[...] *protagonista, [que es] un escritor ya viejo [...]*” (GARCÍA-POSADA, 1996, n.p). Velho não em decorrência da idade, mas no sentido de ser um escritor literato⁴ “[...] *ya reconocido [...]*”. (VILLANUEVA, 1997, p. 13). Por assim ser, a construção da casa e a escritura sobre dadas memórias individuais, coletivo-familiares e históricas, são meios pelos quais o narrador busca conceber um lugar de memória para a “família Abdón”.

Diante disso, tem-se *La fatiga del sol* como um romance de memória, visto que é uma obra composta por retalhos de reminiscências do passado, que são registrados no tempo presente do narrador, pela construção da casa, pela elaboração da escrita, concomitantemente projetados para um porvir. Essa “*novela del pasado, pues, pero con proyección de futuro [...]*” (AIZARNA, 1997, n.p), apresenta

[...] *un complejo juego narrativo mediante el cual el discurso en una serie de segmentos de falsa estructura dialogada [...] que la voz narrativa va reconstruyendo [...] exenta de cualquier rigor cronológico y apoyada exclusivamente en los mecanismos recurrentes de la memoria.* (BOWIE, 1998, p. 123).

² A perspectiva será mais bem abordada no segundo capítulo desta tese.

³ “Família Abdón” é uma expressão que será muito usada no decorrer deste trabalho para designar o coletivo de familiares citado na narrativa pelo narrador, cujo nome é Abdón. Abdón são chamados também tio e avô maternos do protagonista.

⁴ “Escritor literato” é uma expressão que poderá aparecer algumas vezes neste trabalho para qualificar o narrador com alguém que escreve de forma verossímil sobre memória, sonho e imaginação. Portanto, entende-se que ele não é como um jornalista, por exemplo, cujo ofício se pressupõe ter estrito compromisso com a veracidade dos fatos narrados.

O jogo narrativo deste romance é uma composição complexa de estrutura e história pautadas na memória e em seus desdobramentos, como a rememoração e a sua mescla com a imaginação. Em síntese, a obra conta a história de

“La Malgarrida”, una finca del campo castellano-salmantino y donde un indiano, a su vuelta a la aldea de nacimiento, aparentemente triunfador y rico después de hacer las Américas, decide comprarse un terreno para construir en ella la casona en donde pasar su vejez y esperar el día definitivo de su muerte. Pero ésta le sorprende antes de lo que se imaginaba y su proyecto queda sin terminar. Hasta que un sobrino suyo – narrador de la historia – decide continuar el proyecto de su tío el indiano y levantar finalmente la casa con un nuevo y original destino: que sirva de refugio y morada final a los muertos de la familia. Nuevamente, más importante incluso que la historia en sí, es la forma de contarla. (ORTEGA, 2009, p. 312).

Diante do exposto, verifica-se que a diegese parte da lembrança de um lugar herdado, onde o narrador quer edificar uma morada, um refúgio para os entes mortos e para si, para quando se juntar aos seus. É assim que “La Malgarrida” se torna um lugar sobremaneira basilar, apesar de não ser o referencial, pois se leva em conta não só a

*[...] desarticulación de la linealidad cronológica, sino de la ausencia absoluta de referentes que permiten fijar el tiempo en el que se sitúa la voz narrativa, y consiguientemente su ubicación espacial: el espacio y el tiempo de la historia se presentan, así, teñidos de irrealidad en tanto que toda su consistencia depende del **flujo de conciencia** [...]. (BOWIE, 1998, p. 124, grifo nosso).*

Em outras palavras, o espaço “La Malgarrida”, apesar de não ser designado como referencial ímpar, dada a própria subversão temporal, produto do fluxo de consciência ⁵ do narrador, pode ser considerado como lugar elementar, primário, para as lembranças referentes aos acontecimentos efetivamente vividos pelas personagens. Além disso, esse é o espaço de onde também partem as projeções do narrador, como o

⁵ O termo “fluxo de consciência”, mencionado no texto com base na afirmação do crítico Bowie (1998), é entendido como o universo psicológico do narrador e não como uma técnica de escrita usada na obra em estudo. A técnica que permite acesso ao universo subjetivo do narrador se aproxima mais ao monólogo interior, que se concretiza através do discurso representativo do conteúdo psíquico do consciente. Esse tipo de técnica é denominada por Genette (1986) de “discurso imediato”, termo que será usado no decorrer desta tese. É importante dizer que essas questões serão mais bem discutidas no segundo capítulo deste trabalho.

projeto da casa, que inclui a feitura de um “ventanal”, isto é, uma grande janela, que dá vista para o crepúsculo. Desta forma, percebe-se que o narrador explora memórias, fatos e imaginações que comportam os três tempos de forma bastante mesclada, o que torna o discurso labiríntico.

A exploração de memórias, imaginações do universo psicológico do narrador, dificulta apontar referentes, daí a configuração de uma narrativa com espaço irreal, de tempos embaralhados e personagens espectrais com os quais o narrador dialoga através do discurso imediato. Essa “[...] *reunión de espectros convocados por la memoria del narrador* [...]” (J.L.M.N, 1997, n.p) é uma das ditas “*estratégias ‘desrealizadoras’*” (BOWIE, 1996) adotadas por “[...] *Luciano G. Egido* [que] *consigue imágenes deslumbrantes, de plasticidad dramática, de nostalgia desolada o de profunda evocación*”. (MIÑAMBRES, 1996, n.p).

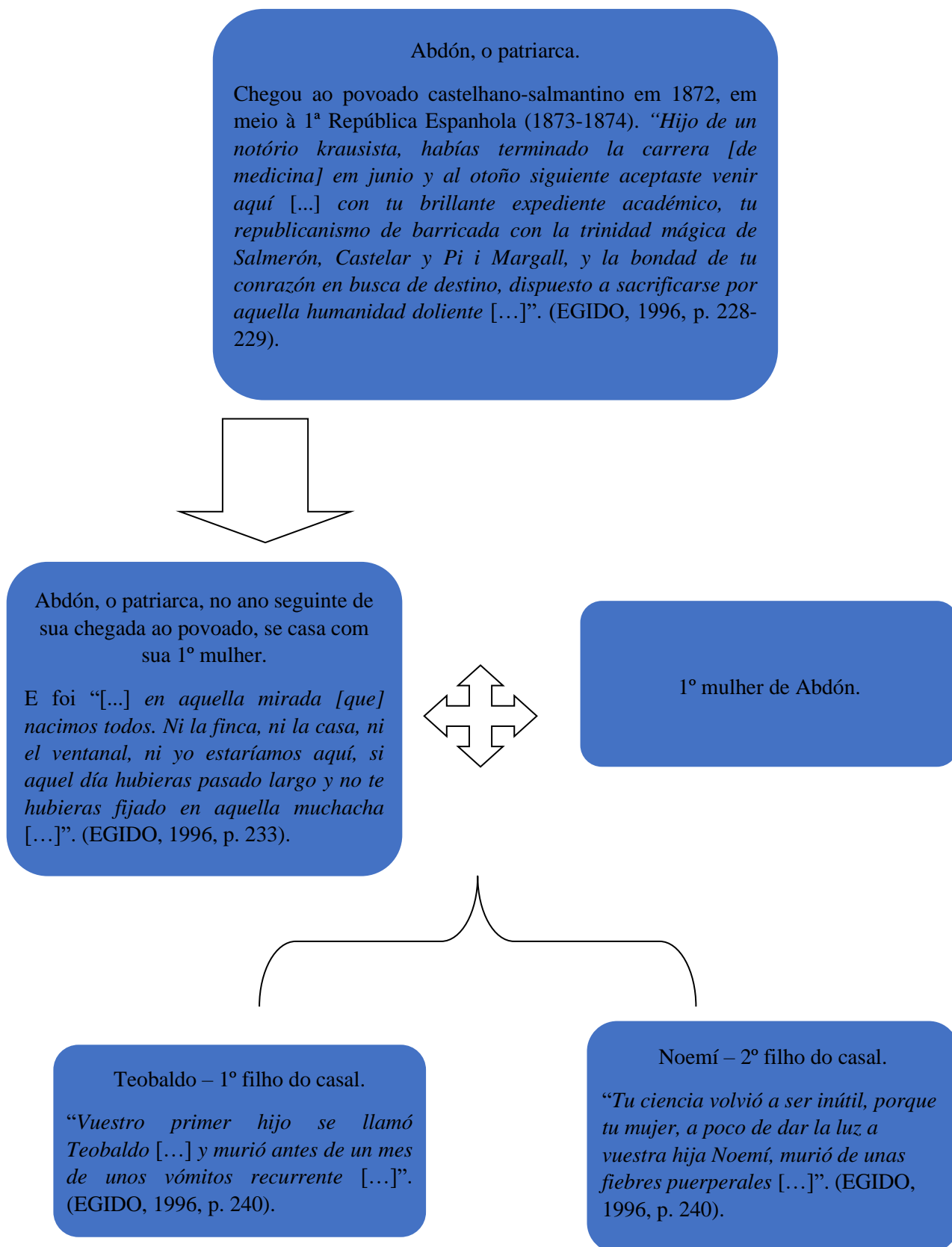
Isso ocorre em *La fatiga del sol*, assim como em tantas outras

[...] *novelas de Egido, aparte de magníficamente escritas por el narrador, lo importante es su construcción, es decir: en todas ellas el lenguaje o la palabra es el verdadero protagonista del banquete al que hemos sido amable y caprichosamente invitados a participar por el anfitrión, pero además todas tienen una **arquitectura**, una trabazón interna que, a la vez que recibe y envuelve a la palabra o significante del texto, desarrolla o potencia hasta límites insospechados el sentido o significado último de esa «orgía» que supone el acto inteligente de leer una buena novela.* (ORTEGA, 2009, p. 313, grifo nosso).

Sendo assim, antes de desfrutar efetivamente a “orgia” da escrita egidiana e para não se perder em seu labirinto narrativo, vale conhecer a arquitetura do enredo com a apresentação das personagens e do contexto histórico-político que interferiu em suas vidas, tendo por base o capítulo 11 do romance, que inspirou a produção de uma árvore genealógica com o objetivo de apresentar a origem e a composição da “família Abdón”.

Como se verá, o ponto de partida desse capítulo é a figura de Abdón, o patriarca, que se forma médico e vai exercer sua profissão em um vilarejo castellano-salmantino, em meio às aspirações da fugaz Primeira República Espanhola (1873-1874). Abdón se casa com uma jovem do vilarejo, constitui família, mas logo vivencia inúmeras decepções, das mais particulares, como a morte da esposa, passando pela profissional, por não ser bem-sucedido como médico local, até as políticas, pois, “[...] *la impunidad de la inmoralidad del rey y el Directorio Militar de Primo de Rivera arruinaron tus*

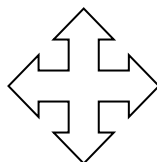
últimas débiles esperanzas. A tus más de setenta años, la revolución no era más posible y casi ni deseable". (EGIDO, 1996, p. 249). Sendo assim, a árvore genealógica do narrador se inicia com:



O patriarca fica viúvo e se casa pela segunda e última vez e o faz com a irmã de sua mulher, daí a efetiva instauração da estirpe da “família Abdón”:

Abdón, o patriarca, se casa com sua cunhada.

“Un día la hermana te dijo que, como todavía eras joven, deberías casarte otra vez para empezar una nueva vida [...]. A la mañana siguiente, le pediste que se casara contigo [...]”. (EGIDO, 1996, p. 243).



2º mulher de Abdón.

Nasce Abdón, filho do patriarca e tio do narrador.

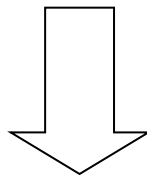
“Aunque nada podría ser igual, al año nació Abdón, el nuevo primogénito, que llevaría tu nombre y que mediaría su altura entre tus genes de gigante y la miniatura de los genes de la familia de tu mujer. Con ansiedad esperaste que creciera para encontrar en él algún rastro de la muerta [...]”. (EGIDO, 1996, p. 243).

Sara – tia do narrador.
Susana – mãe do narrador.
Provavelmente são irmãs gêmeas.

“En el entretanto, habían nacido tus hijas Sara y Susana, que te devolvieron parte de la alegría que te faltaba y te obligaron a vender una finca del patrimonio familiar para compensar la bajada de las iguales [...]”. (EGIDO, 1996, p. 247).

Aurorita, tia do narrador.

“Como una débil compensación nació tu hija Aurorita, a la que bautizaste de este modo no sé si por una ironía desesperada o por un deseo de rectificar mágicamente el rumbo de tu destino”. (EGIDO, 1996, p. 247).



Abdón, o narrador.

“Poco después se casó Susana, mi madre, con un abogado de Salamanca, al que había conocido casualmente en un viaje a la capital”. (EGIDO, 1996, p. 249).

Susana é mãe de Abdón e de Samuel.

Diante da apresentação das personagens é possível entender melhor o contexto histórico-político e social da obra, apesar desse romance de memórias não ter “[...] *pretensiones sociológicas, pues el posible realismo documental [...] es transcendido por el diseño que preside su estructura narrativa en donde la indefinición temporal desempeña papel básico [...]*”. (BOWIE, 1997, p. 124). Não obstante, a figura dos “Abdóns” é fundamental para o entendimento da conjuntura espanhola na elaboração dessas memórias e na construção que o narrador procura fazer de sua identidade individual, coletivo-familiar e histórica. Desse modo, desenredando o contexto histórico através das personagens, tem-se Abdón, o patriarca, como sendo portador da aspiração republicana concernente à Primeira República espanhola, quando “*el 11 de febrero de 1873 el Congreso y el Senado reunidos proclamaron la República, por 258 votos a favor y 32 en contra [...]*”. (BAHAMONDE; MARTÍNEZ, 2011, p. 588).

Com maioria dos votos dos espanhóis provenientes de esferas intelectuais contra os votos dos pertencentes à aristocracia, clero, burguesia empresarial e militares, a Primeira República gerou diversas revoltas devidas a questões e articulações políticas e de luta de interesses partidários. Por isso que ela, a Primeira República, em 29 de dezembro de 1874, com “[...] *todo un síntoma de la fragilidad de una República que no tenía apenas bases en las que sustentarse*”. (BAHAMONDE; MARTÍNEZ, 2011, p. 601), termina.

Apesar disso, os ideais republicanos se mantiveram vivos na figura de Abdón tio que, por sua vez, os herdou do patriarca. Por assim ser e por pertencer ao cenário de golpe de Estado à Segunda República, proclamada em 1931, e o início da Guerra Civil Espanhola (1936-1939), tio Abdón precisou escapar. O narrador marca esse evento quando afirma que “[...] *el verano del 36 te obligó a salir huyendo*”. (EGIDO, 1996, p. 32). Sendo assim, tio Abdón se exilou na América – Argentina, onde já havia estado anteriormente como emigrante – para fugir das represálias quando se impuseram o caos e a truculência nacionalista a partir do dia “[...] *18 de julio [de 1936], pero ya por la noche, cuando las grandes plazas se pronuncian*” e “[...] *proclaman el estado de guerra*””. (VILAR, 2000, p. 53).

A Guerra Civil Espanhola (1936-1939) foi um confronto sangrento estruturado por ideologias que se chocavam havia muito tempo entre os espanhóis. As questões que rasgaram a Espanha em duas grandes facções eram heranças de propostas

fundamentalmente distintas, que vinham sendo defendidas, por um lado, pelos tradicionalistas e, por outro, pelos reivindicadores de mudança e liberdade:

La España del siglo XX heredó del XIX graves desequilibrios. Sociales: vestigios del antiguo régimen agrario, estructuras incoherentes de la industria. Regionales: un desarrollo desigual opone mental y materialmente, en el seno del Estado, antiguas formaciones históricas. Espirituales: la Iglesia católica mantiene una pretensión dominante a la que responde un anticlericalismo militante, político-ideológico en una cierta burguesía, pasional en las masas populares anarquizantes. (VILAR, 2000, p. 11).

Assim, as reivindicações por mudanças que compreendiam uma profunda reforma agrária, bem como a melhoria do trabalho operário, a coerência e o avanço do setor industrial, e a separação entre Estado e Igreja Católica, conviviam com a preocupação em “[...] atacar as deficiências do sistema educacional em seu objetivo de criar uma ‘república para cidadãos’”. (BEEVOR, 2007, p. 61).

Em suma, essas lutas por um melhor desenvolvimento sociopolítico e econômico para os espanhóis colidiram com ideologias tradicionalistas cada vez mais presentes dentro e fora da Espanha, desembocando na luta entre forças políticas opostas, entre duas ideologias. De um lado a força dos Republicanos, grupo heterogêneo e adepto das melhorias e mudanças para toda a população - defendiam ideias esquerdistas e representavam o pensamento de um amplo contingente composto por republicanos, socialistas, comunistas e anarquistas. Contrariamente, a força dos Nacionalistas, grupo tradicionalista defensor da permanência de estruturas seculares. Chamados de falangistas, fascistas, eles eram compostos por diversos segmentos e partidos de direita, constituídos por todos os setores conservadores da sociedade espanhola, em especial pela maioria do Exército, a Igreja católica, os latifundiários e uma parte da burguesia rural e urbana, que apoiaram, diante do caos espanhol, o golpe de Estado regido pelo general Francisco Franco Bahamonde, fato que deu início à guerra.

A guerra foi responsável por grande saldo de mortos, cerca de 500 mil, e um alto número de exilados. O exílio não é só consequência da “[...] guerra moderna, [mas também] o imperialismo e as ambições quase teológicas dos governantes totalitários, é, com efeito, a era do refugiado, da pessoa deslocada, da imigração”. (SAID, 2003, p. 47). Assim, Abdón, que antes havia emigrado para “fazer a América”, com a chegada da

guerra precisou “[...] *salir huyendo a América, para volver del exilio veinte años más tarde* (J.L.M.N, 1997, n.p).

Sofreu quem se refugiou, como também quem ficou. Assim como Samuel, o irmão do narrador, que sofreu tortura pelo verdugo nacionalista, o empregado da “família Abdón”. Em decorrência disso, o personagem precisou conviver com o trauma da tortura dentro do período ditatorial de pós-Guerra Civil (1939-1975), cuja duração foi de quase quatro décadas, até a morte do general Francisco Franco, em 1975.

Dentro desse cenário, as figuras femininas, com exceção de Susana, mãe do narrador, sobre a qual pouco se conta, têm uma história maculada dentro da aridez do povoado. A tia Noemi, a quem o capítulo 5 é dedicado, era uma mulher que usava um “[...] *vestido gris deslucido y adornado con algunas medallas religiosas* [...]”. (EGIDO, 1996, p. 98). Ademais de se vestir como uma freira, era essencialmente religiosa. Um casamento foi arranjado a ela, o que resultou na intensificação de uma vida malograda.

Já o capítulo 7 apresenta a história de tia Aurorita, a filha caçula do patriarca, sobre a qual o narrador diz ser “[...] *la criatura más espantosamente fea de las que el pueblo guardaba memoria*”. (EGIDO, 1996, p. 141). Apesar de feição julgada feia, o narrador afirma que ela era inteligente; porém, tal característica não foi suficiente para que suplantasse a vida ignóbil do povoado.

Por fim, o narrador dedica o capítulo 10 a tia Sara. Conta a história de um amor trágico, porque sobre a tia – dentro do diálogo imaginado com ela – ele diz que “*eras la hija del médico y tu escaso patrimonio te apartaba de tus posibles pretendientes*”, sobretudo quando o pretendente era Bartolomé, pois “*el padre de Bartolomé, [era] el cacique que más sañudamente luchaba contra tu padre* [...]”. (EGIDO, 1996, p. 17). Da forma posta pelo narrador, é possível compreender que os pais dos amantes mantinham conflito de interesses supostamente econômico. A não aceitação da união culminou no desfecho da morte de Bartolomé pelos sicários de seu próprio pai e tia Sara seguiu a vida em luto, vestida de preto, sobre o qual “*nadie sabía si era una servidumbre de la tradición o una devota fidelidad a los recuerdos*. (EGIDO, 1996, p. 209-210).

Diante do exposto, Abdón, o narrador, o derradeiro ente vivo com memórias dos familiares mortos, portador de dada herança familiar condicionada pelos fatos socio-históricos e políticos, se propõe a legitimar a memória coletivo-familiar e histórica com o projeto da construção da casa e de sua produção escrita. Com isso ele edifica uma

casa, um espaço de memória e de refúgio tanto para as figuras masculinas como femininas no terreno do tio, próximo ao povoado inóspito, o mesmo que, apesar disso, evoca boas recordações infantis do narrador, em uma Espanha dos anos finais do século XX. Sabe-se disso, portanto, pelo narrador em seu

[...] *diálogo imaginado con tales interlocutores [que] se va desplegando ante el lector la crónica de la familia en su solar de un pequeño Pueblo próximo a la raya de Portugal, con sus ilusiones y sus fracasos, con todos los avatares de su peripecia biográfica ligada al devenir de la historia española de este siglo*". (BOWIE, 1998, p. 124).

E tal diálogo imaginado pelo narrador, como já se viu, contribui amiúde para a desarticulação espacial e temporal, muito embora se possa, com circunspeção, caracterizar onde e quando as memórias se fundamentam e as imaginações do narrador são projetadas. Diante disso, vale a tentativa de apresentar o enredo desse romance de memória com certa ordenação temporal a fim de evitar possíveis extravios pelos caminhos sinuosos próprios do universo psicológico do narrador, que embaralha os três tempos da narração.

Para desnovelar esses três tempos emaranhados pelo narrador, parte-se do tempo presente. Com base em Henri Bergson (1999, 160-161), pensador que tem uma percepção do tempo muito cara para a modernidade, encontramos uma relação entre o passado e o presente na qual se entende ser em vão pensar o passado sem a marcação concreta do presente:

Seria inútil, com efeito, tentarmos caracterizar a lembrança de um estado passado se não começássemos por definir a marca concreta, aceita pela consciência, da realidade presente. O que é, para mim, o momento presente? É próprio do tempo decorrer; o tempo já decorrido é o passado, e chamamos presente o instante em que ele decorre. Mas não se trata aqui de um instante matemático. Certamente há um presente ideal, puramente concebido, limite indivisível que separaria o passado do futuro. Mas o presente real, concreto, vivido, aquele a que me refiro quando falo de minha percepção presente, este ocupa necessariamente uma duração.

O tempo presente não separa o passado e o futuro, porque ele se expressa por meio de uma dinâmica duracional. Por meio dessa duração, é possível entender, portanto, que o pretérito e o futuro se instauram a partir da concretude do tempo

presente. Para tratar da irradiação do passado e do futuro a partir do presente, no romance, tem-se como apoio a reflexão de Santo Agostinho (1973, p. 248), na qual ele afirma ser

[...] impróprio afirmar que os tempos são três: pretérito, presente e futuro. Mas talvez fosse próprio dizer que os tempos são três: presente das coisas passadas, presente das presentes, presente das futuras. Existem, pois, estes três tempos na minha mente que não vejo em outra parte: lembrança presente das coisas passadas, visão presente das coisas presentes e esperança presente das coisas futuras. (AGOSTINHO, 1973, 248).

Seguindo os três tempos postulados por Santo Agostinho, tem-se, de forma elencada, as:

(i). “Lembranças das coisas passadas”:

As reminiscências do passado na obra são percebidas já no primeiro parágrafo do romance, quando o narrador menciona o espaço que:

Se llamaba La Malgarrida y no existía sino en tu imaginación. Después de haberla soñado durante muchos años, la fui rehaciendo con retrasos de tu memoria y con instantes de tu propia vida. Tenía más de cincuenta hectáreas, de las que sólo veinte eran cultivables; el resto eran canchales de monte bajo y rocas a flor de piel. Pero nada te preocupaba de su fragosidad, ni de su fertilidad escasa. Sólo pensabas en su real existencia y en los límites de su extensión, que nunca alcanzarían tus deseos. (EGIDO, 1996, p. 11, grifo nosso).

Além da presença dos verbos no pretérito, percebe-se o diálogo inventivo com tio Abdón por meio da utilização do pronome “tu”. A interlocução como o tio evoca a lembrança das terras que ele comprara e onde sonhara construir uma casa. Terras próprias de um terreno de cinquenta hectares, porém a morte não permitiu que levasse o seu projeto a cabo.

A não feitura da casa pelo tio se deu por dois contratempos. O primeiro foi por conta da Guerra Civil Espanhola (1936-1939), que lhe “[...] *obligó a salir huyendo*”.

(EGIDO, 1996, p. 32), a fim de não sofrer as consequências de seguir ideais republicanos. Depois de terminada a guerra, tio Abdón volta à Espanha, tenta dar sequência na construção da casa, mas acaba falecendo antes de alcançar seu objetivo.

No entanto, o sonho interrompido de tio Abdón, bem como o terreno por ele comprado desembocaram em herança para Abdón, o narrador que, aos sessenta e cinco anos decide empreender um projeto insólito: construir uma casa para seus entes mortos. Portanto,

Lo que fue un proyecto fortuito y quizá loco, nacido de la reverdecida euforia de mi sexagésimo quinto aniversario, se ha convertido por la tenacidad de sus detractores y mi deseo de una última felicidad, en una razón de mi vida. Construir esa casa puede que sea mi decisión final, el gesto de mi despedida. Será como un reencuentro conmigo mismo, con el pasado al que tantas veces he traicionado y con mis muertos, a los que veo detrás de los rasgos de mi cara y siento detrás de las palabras de mi lenguaje y de las ideas que me confunden a la hora de pensar. Sin nada mejor que hacer y sin que se me ocurriera otra forma de congraciarme con ellos y con mi pasado, imaginé construir una casa que me devolviera los recuerdos de mi niñez dormida y cerrara el ciclo de mi existencia desaprovechada. Como quien levanta la estatua de su monumento para verse tal y como le hubiera gustado ser. (EGIDO, 1996, p.35).

Assim, movido pelos percalços próprios da idade avançada e pelo receio da consequente proximidade efetiva da morte em decorrência dos problemas de saúde, o narrador decide empreender o projeto com o intuito de resgatar as lembranças da feliz infância passada na casa da “família Abdón”. Composta pelo avô Abdón, tio Abdón, irmão Samuel, tia Noemí, tia Sara, tia Aurorita e sua mãe Susana, a família, no presente da narração, está morta. Portanto, a casa deve ser edificada pelo narrador, visando a que todos possam se reunir para ter a paz que em vida não tiveram enquanto admiram o crepúsculo.

Não obstante, para executar o projeto, que parte de *La Malgarrida*, terreno comprado por tio Abdón e herdado por Abdón narrador, dentro do qual se pretende edificar a casa, cuja janela é o espaço de reunião para a vista crepuscular, o narrador também produz paralelamente outra obra, a escrita. Nesta, é possível verificar a:

(ii). “Visão presente das coisas presentes”:

Em paralelo ao projeto da casa, o narrador, um escritor reconhecido que vive no centro urbano da Espanha, Madrid, se identifica com seus antepassados quando diz que “[...] *todos eran viejos y yo empezaba a parecerme a ellos* [...]” (EGIDO, 1996, p. 34). A identificação com seus ascendentes o motiva a regressar ao espaço rural onde passara sua infância, “*aquel espacio estaba lleno de mi, y esta ciudad [Madrid] me rechazaba* [...]”. EGIDO, 1996, p. 34). Ao rememorar o passado, o narrador, no presente, pensa no futuro e afirma que “[...] *yo no tengo futuro*” (EGIDO, 1996, p. 40), uma vez que o futuro designa a morte.

Talvez por medo do ocaso da vida, pretenda fazer a casa para aqueles que já morreram, mas principalmente para si, para ter um lugar onde possam ser arquivadas suas memórias, histórias e identidades. Dessa maneira, o narrador se põe a ponderar, a considerar sobre a execução de seu projeto, se seria razoável construir uma casa para o futuro, sendo que o futuro já não lhe pertence; concomitantemente, expõe o ato efetivo da produção escrita. Logo, as conjecturas imaginativas e o ato de escrita factual convergem na busca do como lograr um lugar de memória, a começar pela questão que o narrador se faz:

*¿Cómo voy a ponerme ahora a levantar una casa? [...] Ahora ya es tarde. Como a tantas otras cosas en mi vida, a ésta tampoco habré llegado a tiempo. Una casa se hace para el futuro y yo no tengo futuro. Me he gastado esperando el futuro y ahora no lo tengo. Sólo tengo el pasado, confuso, fragmentario y a veces olvidado; siempre cerrado. En realidad, sólo soy mi memoria, que se me rompe a trozos, que se me pierde cuando quiero cogerla y retenerla. Quizá la casa hubiera sido **la casa de mi memoria**, el lugar donde almacenar los recuerdos y devolverlos a la vida. Cuatro paredes para albergar lo que queda de mí, lo poco que todavía me identifica. A lo mejor, nada más que **las palabras que estoy escribiendo**, como si fueran lo verdaderamente mío, lo único mío, lo que dejará al irme, el equipaje, lo que he aprendido de verdad, puesto que a vivir no he aprendido y para eso sí que es tarde. (EGIDO, 1996, p. 39-40, grifos nossos).*

Neste ponto verifica-se que a escrita do narrador, com as palavras que ele está “escribiendo”, aponta uma ação efetiva e em curso, que está acontecendo no momento presente da narração, enquanto a construção da casa como “casa da memória” parece ser uma edificação bastante dubitável para o tempo presente do narrador. No entanto, a “casa da memória” pode ser vista como uma estratégia de “[...] *poderosa capacidade*

metafórica que despliega su discurso a la dimensión simbólica [...]”. (BOWIE, 1998, p. 124). Isso significa que o narrador constrói a casa no papel, com o texto que ele está construindo, como discurso. Leva-se em consideração que a casa com cimento e tijolos começará a ser feita pelo narrador, mas sofrerá intempéries que a destruirá. Já a casa constituída por palavras, pela obra escrita do narrador, permanecerá no tempo como “casa da memória”.

Assim será a “casa da memória” composta por palavras, memória e imaginação, por meio de onde o narrador faz um movimento de evocar o passado, construir no presente a casa na qual ele vai colocar os entes mortos a fim de que todos possam se reunir num futuro, onde terão, enfim, a paz e o descanso que não tiveram em vida. Descanso que se assemelha ao regressar à infância, ou seja, como

*El encuentro con la niñez y con aquella finca de verano que he heredado yo y que he arrastrado durante muchos años, sin saber qué hacer con ella, pesándome como un confuso remordimiento de deslealtad familiar y traición a mis orígenes. Aquella tierra **resucita** en mí la parte buena que, a pesar mío, me **une** al que fui. [...] Y, junto a la tierra, mi tío Abdón, que hizo posible aquel paisaje, en el que tantas veces fui feliz. **Ahora** ya **soy** el viejo que él era.* (EGIDO, 1996, p. 43, grifos nossos).

O lugar desperta com frequência no narrador as lembranças do tempo feliz de infância, a influência que o tio teve em sua vida, bem como o espelhamento com ele no agora, no presente, tudo isso justificando o projeto da casa para o futuro, visto que o narrador é o único que pode dar vida ao projeto enquanto ainda viver.

Diante da singularidade do projeto, tanto a esposa do narrador, de quem ele vem a se separar, como seus filhos, rechaçam a ideia de construir a casa em “La Malgarrida”. Isso ocorreu de forma tão veemente que, segundo o narrador, “[...] *cuando les dije a mi mujer y mis hijos que quería hacer una casa en aquella finca del pueblo, se opusieron con una violencia que parecía un asesinato [...]”*. (EGIDO, 1996, p. 33).

Não obstante, o narrador, em vias de se separar, em uma livraria onde o lançamento de algum de seus livros está acontecendo, conhece uma mulher bem mais jovem – “*camino de los cuarenta*” –, que vem a se tornar sua namorada e incentivadora do insólito projeto da casa, tanto que os dois chegam a ir, de fato, ao arquiteto. Assim, o narrador conta que

[...] *el arquitecto nos entregó, por fin, los planos de la casa [...]. Yo no le había pedido una casa, sino un **ventanal**, al que justificase una vivienda y explicase un paisaje, un marco que encuadra una mirada y que hiciera superfluo todo lo demás. [...]. El arquitecto [...] me preguntó qué habría detrás de ese ventanal [...] y lo contesté que lo que había detrás no importaba, que lo que importaba era lo que había delante, que era el mundo entero, para que seis o siete personas lo pudieran ver bien [...].*

-¿Quiénes son ellos? [perguntou o arquiteto].

- *Mis muertos.* (EGIDO, 1996, p. 83-84, grifo nosso).

O discurso do narrador, embora evocando acontecimentos passados, mostra a visão do projeto da casa tomando forma e com base em uma visão técnica de um profissional da área. A exigência do narrador é a de haver um “*ventana*”, o qual “*la Academia define el «ventanal», como el que nosotros queríamos, «ventana grande como las de las catedrales, con evidente exageración, por las que no entra el viento sino la luz».* (EGIDO, 1996, p. 83).

Esta grande janela é onde concentra-se a:

(iii). “Esperança presente das coisas futuras”:

A esperança presente do narrador advém da memória, da tentativa de buscar o tempo perdido; a sensação de finitude que desperta as reminiscências de fatos passados pela realidade presente é o que descortina a relevância dos tempos e dos espaços. Em um primeiro momento, o narrador, a partir de seu tempo presente, retoma o tempo passado por meio das lembranças do tio, da família, do protagonista propriamente dito, por meio de sua subjetividade e consciência, e da construção da casa para dar conta de abrigar toda a fragmentação. Agora, se depara com voz e olhar que partem do presente ao passado para reconstruí-lo com a esperança ou delírio de que seja possível vivê-lo em um tempo futuro. Além disso, toma-se conhecimento do afunilamento da casa não mais em um resgate do passado no presente, mas sim na ideia presente de reconstrução do passado no futuro, de modo que:

Tal reconstrucción, exenta de cualquier pretensión de rigor cronológico y apoyada exclusivamente en los mecanismos recurrentes de la memoria, tiene como eje articulador la intención del narrador

de hacer realidad el proyecto de uno de esos personajes, el tío Abdón, de levantar una casa en la finca adquirida tras su regreso de tierras americanas, adonde la ruina familiar le empujó a buscar fortuna. La guerra civil le obliga a un nuevo exilio y el narrador, que vivió de niño la ilusión de ese proyecto, decide, cuando su vida está a punto de culminar, llevarlo a cabo. Pero en el relato, esa casa soñada y nunca definitivamente concluida se convierte en el espacio simbólico de la memoria en el que el protagonista va convocando a todos los fantasmas familiares para evocar con ellos el pasado común y entrega a la contemplación conjunta de los paisajes familiares desde la otra orilla del tiempo. (BOWIE, 1998, p. 123).

Nessa reconstrução nota-se, para além de uma mera volta ao passado partindo do ponto atual, uma ressignificação desse pretérito para um futuro que nunca virá de modo indicativo. Os fatos acontecidos do ontem em uma reelaboração destes para o amanhã têm como ponto em comum a memória. Memória que é, portanto, resgatada no tempo presente. Do presente, ela é projetada para o futuro, isto por meio do universo psicológico do narrador, o qual afirma que:

*Lo único que de verdad quiero, y en esto **seré** intransigente hasta la grosería, es que tenga un gran ventanal hacia el poniente, como un ojo inmenso que permita ver el mundo en toda su exacta plenitud. [...]. **Será** la única condición que le imponga al arquitecto que diseñe la casa [...]. **Será un ventanal desmesurado**, que ya estoy viendo antes de que lo hagan, frente al paréntesis mágico del **crepúsculo**, cuando el cielo se rompe para enseñar sus heridas y **la fatiga del día** se acumula para hacernos lúcidos frente a nuestras esperanzas diferidas, en busca de una sombra con un alivio o por lo menos como una tregua. Así es que aquella casa tendría un gran ventanal, que nos dejara respirar a mí y a la memoria de mis muertos, con la serenidad que siempre se nos había hurtado, para existir en el placer de la mirada y asistir al silencioso transcurrir del tiempo inmóvil, que nos **respetará**, sin herirnos con las huellas inexorables de su laborioso avance, con el cruel envejecimiento de la experiencia. Vivir una vida terminada y encerrada en la repetición de la memoria, sin más ocupación, desligados del futuro, que la de seguir mirando. (EGIDO, 1996, p. 47-48, grifos nossos).*

Como se nota, a casa é como um espaço referente ao todo que se reduz a uma parte, isto é, a uma janela grande, diante da qual toda a família estará finalmente bem e unida. Neste recurso de afunilamento do todo pela parte, a presença metonímica diante

do objeto evoca sensação contrária ao insucesso e às mazelas sofridas pela família Abdón, uma família republicana. À vista da janela, a família pode ter acesso ao que é bom, ao que lhe transmite paz, e, sobretudo, ao crepúsculo, ao descanso.

Assim, dentro do “Iar Abdón”, a janela da sacada, ponto de encontro para que todos os parentes possam presenciar o momento em que o sol se cansa e onde se deita, isto é, “a fadiga do sol”, é também uma imagem do crepúsculo,

Símbolo estreitamente ligado à ideia do Ocidente, a direção onde o Sol declina, se extingue e morre. Exprime o fim de um ciclo, e, em consequência, a preparação de outro. O crepúsculo é uma imagem espaço-tempo: **o instante suspenso**. O espaço e o tempo vão capotar ao mesmo tempo. No outro mundo e na outra noite. Mas essa morte de *um* é anunciadora do *outro*: um novo espaço e um novo tempo sucederão [...]. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1997, p. 300, grifos dos autores).

Portanto, o crepúsculo é uma metáfora da morte, do descanso, do alento e do conforto para uma família que não teve um passado aprazível em vida, mas que agora terá um lugar digno de se orgulhar depois dela, levando em conta a representatividade da morte dos familiares sendo a anunciadora de um novo espaço-tempo, de um novo mundo, de uma nova vida. Nova vida em frente ao “ventanal” para que todos possam ver o crepúsculo. O primeiro a ter acesso a ele será o avô Abdón:

[...] el patriarca, el culpable de todo, el fundador de la estirpe, el que instaló en la familia el gusto por la imaginación, la rebeldía contra lo recibido, el deseo permanente de otros horizontes, con su cara bondadosa y la genética de su belleza, que remedió la tendencia de la fealdad de la familia de sus mujeres. Será el primer cliente del ventanal, donde se asegurará un sitio para contemplar la caída del sol y probar el crepúsculo. (EGIDO, 1996, p. 69).

O narrador começa a reconstrução do passado culpando o patriarca, Abdón avô, pela tendência à imaginação. Essa tendência influenciou o narrador a ser um escritor literato que, ao resgatar as memórias e ao escrever sobre elas em seu tempo presente, expõe sua capacidade imaginativa quando as lança de forma incisiva a um olhar futuro. Portanto, além de pensar no passado vivido, o (re)vive (re)visitando-o, de modo que o (re)faz – com o material da memória mesclado ao da imaginação - e o justifica com o espaço da casa, especialmente o “ventanal”, lugar que sustenta os eventos que são narrados no tempo futuro.

É dessa forma que a casa, e o objeto pontualmente essencial, qual seja, a janela, liga a consciência, a imaginação e as reminiscências do narrador, bem como enquadra o seu passado reparado e o projeta para o futuro, como também o faz com as personagens da narrativa, como se verá em algumas que seguirão elencadas abaixo. Tais memórias serão mostradas, em um primeiro momento, de forma resgatada, editada pelo narrador a partir do presente da enunciação. Depois, essas memórias serão apresentadas da forma como pretendiam ser (re)construídas por meio da voz e do olhar e escrita de Abdón, o narrador.

A começar pelo tio Abdón, uma das memórias que o narrador resgata por meio de uma espécie de diálogo com o ente morto é a de um tempo que este “[...] *no quieras revivir aquellos días de tu vuelta y tampoco te merezca la pena hablar de la guerra, aunque sé que no has conseguido borrarla de la memoria*”. (EGIDO, 1996, p. 119). As lembranças de um tempo crítico são difíceis de apagar de todo da memória, sobretudo quando ela é resgatada no seio familiar. No entanto, é possível ressignificar esses fatos por meio da memória (re)construída de dentro da casa, mais precisamente por meio da janela, por onde possa ser visto “[...] *el crepúsculo que nunca habías visto, pues, como decías, el crepúsculo es cosa de ricos*”, e aqui a maior riqueza seria a paz, a sua e a de sua família.

Acerca da memória resgatada de Samuel, irmão do narrador, é possível notar um elemento importante na narrativa a respeito da contextualização da Guerra e do pós-Guerra Civil Espanhola por meio da vida dessa personagem que, por herdar ideais republicanos, fora torturado por quem havia sido um criado da casa dos “Abdóns”. Um rapaz chamado Macario, que lutou com o bando nacionalista, vencedor, foi o agressor de Samuel, que assumiu a veia republicana da família. O fluxo de memória ao qual temos acesso é o de um diálogo de Abdón com seu irmão, quando a ele declara:

No tuviste sorpresa ni decepción al verlo allí, con sus botas limpias, su correa militar, el último botón de la camisa desabrochado, como un principio de desnudez, que las mangas subidas por encima de los codos confirmaban, y la siniestra mirada de su oficio sobre las ruinas que quedaban de ti. Por un segundo pensaste en la ironía de que tu verdugo fuera un criado de nuestra casa, que estaba defendiendo a golpes tu derecho de ser su amo y su condena a ser criado toda la vida. (EGIDO, 1996, p. 169).

Depois da exposição da memória editada, a seguinte memória de Samuel, a reconstruída para o futuro, é um tanto quanto delicada pelo fato de ter sido ele uma personagem muito martirizada. A voz e o olhar do narrador sobre seu irmão mostram a janela com vistas para o sol poente, sendo de igual maneira construída para Samuel. Por meio do esforço de memória e de imaginação do narrador a respeito do que diria o irmão, é possível encontrar Samuel resistente, como quem não vê muita razão de ser do feito de Abdón. Apesar da resistência do irmão, que resulta em uma situação sinuosa, de “desencontro” entre as vontades das personagens, o protagonista afirma sobre e para o irmão que:

Nada te evitará ver como cierran los rectángulos de algunas ventanas y como el caos de escombros y espacios vacíos y revueltos, borriquetes y riostras, van tomando apariencia de vivienda, presunción de hogar. Estarán ya pensando en la colocación de los cielos rasos, en la terminación de las habitaciones donde quizá tú vivas, si no quieres continuar vagando a la intemperie de los cierzos y “los colores, asustando perros y levantando sombras a tu paso, siempre furtivo en un peregrinaje sin sentido, para huir del hombre que dejaste en este paisaje. Podrás ya imaginarte la distribución de la casa, pero todo te parecerá insensato e injustificado, sobre todo este ventanal, que todavía no han podido cerrar en espera de la vigueta en doble T, que no acaba de llegar. (EGIDO, 1996, p. 182).

A respeito de tia Noemí, as recordações sobre sua vida, evocadas pelo narrador, mostram como fora infeliz o passado daquela mulher, sobretudo após o matrimônio. Esse passado não exitoso da tia o motiva a construir a casa:

[...] quería levantar la casa, [pues] podía dejarte a salvo de tus remordimientos y volver a vivir aquellos años, que no te hicieron presentir la tragedia y que estaban tan vírgenes como tú, antes de aquel desgraciado matrimonio que te empujó al exilio de ti misma y al rencor de tu vergüenza. (EGIDO, 1996, p. 107).

Sobre a memória (re)construída da tia, o narrador projeta a cena de:

[...] tía Noemí, mirando desde el fondo de las tinieblas hacia la claridad velada del ventanal, que no está hecho todavía pero que algún día estará allí, como el rectángulo de una postal, frágil cartulina para el recuerdo desenfocado en el crepúsculo, con los

colores apagados, que sólo en la primavera se iluminarán fugazmente [...]. (EGIDO, 1996, p. 95).

Do mesmo modo, este processo ocorre com a tia Aurorita. No que tange à sua memória resgatada, se sabe que, segundo o narrador, ela era “[...] *hija menor de tío Abdón, el patriarca, naciste a destiempo [...]*” (EGIDO, 1996, p. 140), sobre a qual o “[...] *genoma familiar había destilado tus peores cualidades en la conformación de tu persona [...], la criatura más espantosamente fea de las que el pueblo guardaba memoria*”. (EGIDO, 1996, p. 141).

Como forma de reparar o passado desta tia que herdara as características decadentes da família e a memória de insucesso dela frente ao seu coletivo, o narrador deposita toda vontade de (re)construir a memória e abarcá-la frente à grande janela. Diante dela, tia Aurorita poderá descansar, pois

[...] ya que los milagros no existen ni después de la muerte, esperarás que los obreros terminen, que va para largo, y te sentarás en tu silla de anea, que no habrás olvidado, con la forma de tu cadáver y la costumbre de soportar la levedad de tu cuerpo, y reanudarás tus bordados [...] toda vez que se impacienta por la tardanza en llegar el crepúsculo, que provocará el aluvión de sus blasfemias y un incontenible deseo de huir hacia la noche, que es donde se encuentra más tranquilo y casi feliz, borrada la memoria y abierta a la esperanza de un nuevo día. (EGIDO, 1996, p. 161).

Sobre a rememoração de tia Sara, familiar que, em comparação com os demais entes, era quem mais portava algumas memórias felizes, pois sempre estava em “[...] *todas partes, claras, calma y generosa*”. (EGIDO, 1996, p. 205). Mesmo assim, a respeito da memória (re)construída, tem-se que a grande janela para contemplar o crepúsculo também fora construída para a tia Sara, mas, pela perspectiva do narrador, ela não quererá repetir seu passado, porque fora, de alguma forma, feliz e triste na mesma intensidade. Feliz por ter logrado viver brevemente um grande amor e triste porque mataram o seu amado. Por isso que

A lo mejor serás la única que no te asomes al ventanal, porque nunca has podido estarte quieta y quizá también porque no querrás recordar lo feliz que llegaste a ser y que este campo feroz y contorsionado te

volverá a la memoria, que no quieres repetir. (EGIDO, 1996, p. 208-209).

Ao final, Abdón, o narrador, por meio de sua memória reconstruída, mostra o processo de feitura da casa com o “ventanal” para ele também. No momento da enunciação, nota-se o receio dele de não terminar a casa, pelo óbice da proximidade da morte.

Me moriría antes de que la casa estuviera terminada. Después de ocho semanas todo estaba a medio hacer y, para colmo, cuando las paredes maestras habían conseguido despegar del suelo, como una planta que le costara crecer y que tuviera que vencer la resistencia del aire para brotar, una nueva hemorragia del estómago me tuvo varado veinte días en el hospital y dos meses de convalecencia. (EGIDO, 1996, p. 183).

Como se vê, o narrador fica com receio de morrer em decorrência da doença que lhe acometeu, provavelmente um câncer de estômago herdado do patriarca, que “[...] *no murió hasta los ochenta, de cáncer de estómago*”. (EGIDO, 1996, p. 39). Essa doença exigiu um bom tempo destinado ao tratamento e recuperação, tempo que afastou o narrador da obra da casa de tijolos e cimento, e que o fez focar na construção da casa em outra obra, a escrita. Assim, por conta da “[...] *hemorragia y con el brazo inmóvil prendido a un gotero, pasé mi tiempo reconstruyendo las lamentables biografías de mis antepasados [...]*”. (EGIDO, 1996, p. 183). Ao reconstruir as biografias de seus familiares, o narrador constrói a sua própria biografia, registrando, no momento presente da escrita, os fatos passados evocados, reconstruídos e projetados para um futuro em que

A nuestras espaldas, la puesta de sol estaría adquiriendo el cromatismo onírico de sus primeros momentos, antes de hundirse en la noche prematura de su cansancio, pasando del ópalo al violeta y el azul turquesa todavía. Pero nadie le hará caso, por primera vez desde que estamos aquí, al glorioso esplendor coagulado de aquella frontera que tanto nos apasionará y que todas las tardes nos habrá reunido, fieles al mismo propósito, para participar en el rito de su extensión, que tardará en ser definitiva. (EGIDO, 1996, p. 273-274).

Assim, na exposição entre as memórias resgatadas e (re)construídas, é possível perceber que as memórias individuais, coletivo-familiares e históricas, para além de constantemente recuperadas, são (re)construídas por meio da narrativa, o que leva a entender que o passado é algo que não se encerra nem com os mortos nem com a morte - vide a inclusão do narrador avistando o sol poente no fragmento citado -, mas, pelo contrário, se renova.

Tal renovação se estende na esperança presente do narrador para as coisas futuras pela presença espectral que aparece, depois que a família se reúne para ver o crepúsculo, como um “[...] *intruso, que aumentará su misterio a medida que avanza*”. (EGIDO, 1997, p. 274). Com a presença desse intruso, todos “[...] *le habrán puesto el rostro de su pasado*”. Passado arquivado e com abertura para o futuro. Presume-se plausível o desarquivamento na posteridade não pela obra da casa, mas pela obra escrita, por meio da palavra usada pelo narrador como forma de arrimo, sobretudo da memória e da identidade, pois ele é o único ente vivo que quer e que pode

[...] *hacer algo por ti, para que no te sientas tan solo y quieres ser feliz recordando, pues para algo me ha de servir haberme pasado la vida con las palabras, persiguiéndola para que fueran dóciles a mis recuerdos, rehaciéndolas para que no perdieran nada de su esplendor significativo.* (EDIGO, 1996, p. 175)

Diante disso, temos que, em *La fatiga del sol* (1996), a “casa da memória”, a pretensa, construída de cimento e tijolos; e, sobretudo, a escrita, que abarca as reminiscências do passado, compõem o arquivo, meio pelo qual o narrador institui e conserva um lugar de memória e de identidade individual, coletivo-familiar e histórica, com abertura para o porvir.

1.3 *La fatiga del sol*: um romance de memória contemporâneo

Desde el último cuarto del siglo XX la narrativa de la memoria de la Guerra Civil española y de la posguerra ha ocupado en el campo de la creación literaria un lugar prominente y progresivo que no deja de crecer. El fenómeno no es aislado, forma parte de un proceso de recuperación y elaboración de los pasados traumáticos con profundas repercusiones en todos los ámbitos de la vida social y cultural de los

pueblos de Occidente. La voluntad de preservar del olvido determinados hechos dolorosos y cruentos es particularmente enérgica en los países que vivieron situaciones de violencia generalizada [...]. (MACCIUCI, 2010, p. 9).

Em 1996, dentro do último quarto de século XX, Luciano González Egido produziu *La fatiga del sol*, uma obra literária com ossatura narrativa pautada na memória individual, coletivo-familiar e histórica, apontando as consequências de quem escolheu o lado republicano e o assumiu frente à Guerra Civil Espanhola e o pós-Guerra, marcado por um governo ditatorial demasiadamente atroz. Livros como esse, que foram gerados na contemporaneidade, principalmente após tempos bárbaros de violência generalizada, são medulares para a sustentação da memória, sobretudo a dos oprimidos. Em se tratando da obra literária citada, a representação é a da memória dos “vencidos”⁶.

A narrativa de memória dos “vencidos” ultrapassa a ideia de ficção como produto da imaginação, uma vez que se faz necessária para que seja possível conhecer, por meio da representação da realidade, outras perspectivas que o discurso extraliterário, da história oficial, muitas vezes deixa de retratar em razão de atentar-se à versão dos vencedores. Todavia, quando retratada pelo discurso extraliterário, a perspectiva “vencida” se manifesta com base nos discursos que advêm de correntes que ocupam lugar de legitimação epistêmica, sendo a literatura uma delas.

Daí a importância da literatura, que é expansivamente engajada, pois é arte e estética capturando a esfera da história, da moral e da ética. Nesse sentido é que a literatura simbioticamente recupera e reelabora as vivências traumáticas dentro da narrativa, dentro da qual repercute o dever moral de preservar do esquecimento as memórias dos que sofreram torturas e irreparáveis perdas no passado truculento e doloroso. Pretérito esse marcado por cenários de violência, como foi o da Guerra e do pós-Guerra Civil Espanhola.

⁶ “Vencidos” é um termo que designa aqui os também chamados de *rojos* (vermelhos, em português). Dessa maneira são denominados os sobreviventes da Guerra Civil Espanhola (1936-1939) que haviam defendido mudanças estruturais na política e na sociedade espanhola e que congregavam uma esquerda plural composta por republicanos, socialistas, comunistas e anarquistas. Contrapõem-se, do outro lado, os “vencedores”, nacionalistas, também chamados de falangistas, fascistas ou *azules* (azuis, em português), que compunham diversos segmentos e partidos conservadores de direita, constituída por todos os setores conservadores da sociedade espanhola, em especial pela maioria do exército, igreja católica, latifundiários e uma parte da burguesia rural e urbana.

Quando se fala desse passado traumático, está se tratando de um passado não encerrado, de um pretérito perfeito, mas que reverbera no presente de tal modo que ecoa mais pungentemente no presente dos sobreviventes, que reivindicam por justiça por eles e pelos que sucumbiram, mesmo que de forma simbólica, pois

*Cuando dejan de operar las barreras políticas o psicológicas que impiden procesar las experiencias dolorosas del pasado, el afán de conocer y dar a conocer es imparable: **archivos, testimonios, restos materiales de toda clase**, son abordados con avidez por quienes sienten el mandato moral de cubrir una deuda con quienes no sobrevivieron. (MACCIUCI, 2010, p. 10, grifo nosso).*

Assim, o dever moral dos sobreviventes diretos, ou mesmo indiretos, motivou as gerações a reivindicarem justiça, mesmo as que não viveram efetivamente as barbáries, mas herdaram o dever de dar voz, por meio da escrita, a quem foi silenciado, seja pelo trauma, seja pela morte. Apresentar o passado malgrado por meio dos arquivos, testemunhos ou restos materiais é um ato político de resgate, reelaboração e preservação da memória e do outro viés da história, de modo que é necessário contar para não esquecer e conseqüentemente para que não se repita. Nesse sentido,

[...] la literatura se hace como una vía eficaz ante la dificultad de transmitir una experiencia traumática y evitar que se convierta en simple estadística. Es igualmente una entrada imprescindible para revelar los modos que el pasado encuentra para permanecer en la memoria colectiva [...]. (MACCIUCI, 2010, p. 10).

La fatiga del sol (1996) é uma obra literária que trata da memória, sobretudo a de “[...] *una España posible que no fue posible, la de la regeneración y la moral republicana*”. (MIGUEL, 1996, 58). Portanto, pode-se considerar essa obra da literatura espanhola contemporânea como um romance de memória, uma vez que ele resgata eventos contemporâneos de violência que impactaram na memória, ainda mais na memória dos “vencidos”.

Para a socióloga Elizabeth Jelin (2002, p. 9-10), os trabalhos da memória, assim como os de seu resgate, feitos pela literatura, “[...] *tiene entonces un papel altamente significativo, como mecanismo cultural para fortalecer el sentido de pertenencia a grupos o comunidades. A menudo, especialmente en el caso de grupos oprimidos,*

silenciados, discriminados”. Este tipo de trabalho é uma forma de reconstrução da memória dos indivíduos e de seus respectivos povos que foram atingidos pela violência seja da Guerra seja da Ditadura.

Por isso, recordar e registrar a memória, por via da literatura, é preciso; pois, de acordo com historiadora Josefa Cuesta Bustillo (1998, p. 88), *“toda la inquietud de escribir, archivar y recordar es, para ellos, acto de memoria y de historia, y se inscribe en la doble preocupación de conservar la huella de un pueblo [...]”*. Com base nessa necessidade de busca e registro da memória, a qual foi oprimida pelas “verdades inventadas” da história oficial, dos “vencedores”, se faz necessária, sobretudo por meio da literatura de memória, que retrata, portanto, a memória “vencida”.

Diante disso é que o romance egidiano em estudo, por meio da revisão do passado dos republicanos, “vencidos”, apresenta fatos verossímeis que vão ajudando a estabelecer o terreno cultural da literatura de memória. Literatura essa que, pensando com base no estudo de Macciuci (2010), trata da literatura espanhola da virada do milênio, explanando sobre a recuperação de um passado crítico, traumático, que motivou gerações de escritores a assumir o dever e tratar de questões extraliterárias no interior de suas narrativas, expondo versões silenciadas.

Narrativa de memória ou literatura de memória são termos usados pela autora para tratar dos textos ficcionais que abordam a memória real de uma Espanha que passou pelos horrores da Guerra e do truculento governo ditatorial. Apesar de tais expressões serem abrangentes, Macciuci (2010) trabalha com o gênero romance, instaurando, assim, o entendimento de que a narrativa de Egido pode ser considerada um romance de memória. Portanto, *La fatiga del sol* é uma “*novela de la memoria, testimonio de que mientras ésta exista en un ser humano, la vida está a salvo.*” (GARCÍALÓPEZ, s.d, p. 157).

Assim como no romance de Egido, algumas características encontradas nos romances de memória são aquelas com olhar voltado ao espaço periférico, ao ser marginalizado, ou dito “vencido”. Nesse sentido é que Izquierdo (2001, p. 112) afirma que *“no es extraño que la poética narrativa de la memoria se haya desarrollado fundamentalmente en la periferia española [...]. En tales territorios se da todo un conjunto de factores que han fomentado la aparición de una "narrativa de la memoria".* Portanto, a história dos “vencidos”, relegada a um lugar periférico, caracteriza a narrativa egidiana em estudo, que está ambientada em um povoado “[...] *de la*

Salamanca rural, con ecos abundantes de la infancia perdida.” (MIÑAMBRES, 1996, n.p). É nesse cenário que está ancorada a memória de uma família de aspiração republicana repleta de insucessos. A memória individual do narrador, o único ente vivo da família, vai descortinando a memória coletivo-familiar, que teve seu destino pautado nas aspirações políticas “vencidas”, assumindo as consequências impostas pelos eventos opressores do franquismo.

Sendo assim, verifica-se que as questões referentes ao contexto histórico contemporâneo são pertinentes para compreender o romance de memória, sobretudo a obra egidiana em questão, que é essencialmente marcada pela recuperação dos acontecimentos como também pela apresentação da outra faceta, a do silenciamento, do esquecimento. Além de *La fatiga del sol* (1996), a memória se faz presente em outras obras de literatura contemporânea, que apresentam pontos complexos a serem conhecidos, pois são

[...] *textos que siempre van a ofrecernos otros valores y otras sensibilidades más contemporáneas, ya algo distantes con aquel otro discurso oficial en torno al mito histórico, que acusaba ya demasiado cansancio y agotamiento, a costa de repetirse una y otra vez sin solución de continuidad, salvo honrosas excepciones. Títulos como “La tropa perdida” de Cuentos del reino secreto (1982) de José María Merino, la Secreta memoria del hermano Leviatán (1988) de Juan Van-Halen, El cuarzo rojo de Salamanca (1993) de Luciano G. Egido, El guerrillero (1997) y El afrancesado (1998) de Fernando Díaz-Plaja, Los relatos de Goya y su tiempo (1997) de Ángeles de Irisarri, Real Sitio (1993) de José Luis San Pedro, la serie sobre Fray Perico (1989, 1994, 1996 y 1998) de Juan Muñoz, o La última noche del ingeniero Santa Cruz (2000) de Balbino Gutiérrez, a los que podríamos añadir los significativos títulos de Pérez Reverte La sombra del águila (1993) o la más reciente Un día de cólera (2007).* (FERRER, 2011, p. 36, grifo nosso).

Enquanto que *El cuarzo rojo de Salamanca* (1993), primeiro romance de Luciano Egido, fala de forma mais contemporânea e “[...] *en primera persona de la guerra de la Independencia en la ciudad de Salamanca hecha por un muchacho [...]*” (ORTEGA, 2009, p. 311), na terceira obra, *La fatiga del sol* (1996), o autor dialoga com a tradição na prosa narrativa, visto que é um romance que faz parte do “[...] *canon de novela, desde la posguerra hasta hoy [...]*” (GRACIA; RICO, 2000, p. 208).

Dessa forma, a terceira obra de Egido, assim como as de Javier Marías, Almudena Grandes, Javier Cercas, dentre tantos escritores, problematiza as consequências deixadas pelas atrocidades históricas da Espanha do século XX. Sendo assim, para além do diálogo com a tradição, o autor inova com recursos contemporâneos para falar sobre o republicanismo, a Guerra e o pós-Guerra Civil Espanhola por meio desse romance de memórias, no qual, assim como ocorre em outros de escrita egidiana, a

[...] *estructura, digamos externa, no sólo le sirve al autor para colocar estratégicamente su andamiaje para que desde allí el narrador, su representante en la novela, deambule y haga sus juegos de equilibrios, la mayoría de las veces sin red, sino que también esa misma estructura es la que le sirve al autor para establecer un juego de complicidades con el lector o el espectador que asiste asombrado desde su butaca, como en el circo o en el cine, a ese inteligente juego metaliterario del que quiere y consigue sacar el máximo partido. Así, aunque sean más que eso, las novelas de Egido son un diálogo con los mejores modelos de su género. De manera que sus novelas, a su vez que dialogan con la tradición, la trascienden, trasgreden y, en algún caso acaban proponiendo un modelo superador del propio género en el que se fundamenta.* (ORTEGA, 2009, p. 313).

Diante da composição estrutural, do diálogo com a tradição, mas de forma subversiva, nota-se em *La fatiga del sol* (1996) que sua singularidade e a relevância de seu estudo estão na inovação formal, que pode ser vista por duas perspectivas fundamentais. A primeira é a do crítico Manuel José Ramos Ortega (2009, p. 314, grifos nossos), que afirma que

*En lo que respecta a la novela **La fatiga del sol** hay una historia cuyo último capítulo es en realidad el primero, ya que ésta es una novela de muertos, los personajes están todos muertos. Desde el tío Abdón, el indiano, que regresa de América para pasar los últimos años de su vida junto a los suyos en la tranquilidad de la finca y la casona que intenta edificar; la tía Noemí (hija de la primera esposa del patriarca Abdón, fundador de la saga); y los restantes tíos, hijos todos de un segundo matrimonio con la hermana de su primera mujer: tío Abdón el indiano, Sara, Aurorita y Susana, la madre al fin del narrador –sin nombre en la novela– y de su hermano Samuel, que ha quedado tullido después de haber sido salvajemente torturado en los primeros momentos de la guerra civil. Es, por tanto, una novela de muertos. Y sabemos que esta no es la primera novela de muertos de la literatura: Pedro Páramo (Juan Rulfo), La vuelta de tuerca (Henry James), Mientras agonizo...Absalón, Absalón... (de su admirado Faulkner). Lo cual ya nos hace especular a los lectores sobre eso que he llamado*

*antes el «diálogo con la tradición»: la novela de género policial, la fantástica y a su vez con otras novelas del propio Egido: por ejemplo la tía Adela de **El cuarzo rojo**, en donde asistimos a la tertulia en su casona de Salamanca adónde van poco a poco llegando los personajes muertos en la guerra o simplemente de muerte natural. Lo que plantea un curioso rompimiento de los límites entre la realidad y la fantasía.*

Segundo o autor, o diferencial da obra é que ela é um romance de personagens mortos, incluindo o “[...] narrador [que] lo cuenta en futuro porque, aunque no lo sepa, está muerto y por eso narra en futuro (para él y para nosotros los lectores) lo que ya solo es pasado”. (ORTEGA, 2009, p. 316). Além disso, afirma que a história começa efetivamente com o último capítulo e não no primeiro. Diante das características apresentadas pelo crítico, nota-se que embora a obra dialogue com a tradição, ela a extrapola ao ultrapassar a fronteira entre a realidade e a fantasia, marca não só a *La fatiga del sol* (1996) como também de outro romance egidiano, *El cuarzo rojo de Salamanca* (1993).

Em outra obra crítica, Ortega (2016, p. 9) associa *La fatiga del sol* à sétima arte quando diz que, no âmbito

[...] cinematográfico hispánico podríamos citar la película Los otros, de Alejandro Amenábar, que supone homenaje al cine y la literatura fantástica en sus respectivos géneros. El argumento es bien sencillo. Basada en la novela Otra vuelta de tuerca (1898), de Henry James, el filme de Amenábar narra la historia de tres personajes que han muerto (madre y dos hijos) y que sin embargo ellos supuestamente creen y no hacen creer hasta el final de la película – que están vivos. Pero siguiendo con la literatura y con Luciano G. Egido en otra de sus novelas, La fatiga del sol (1996), cuenta una historia cuyo último capítulo es en realidad el primero, ya que esta es una novela de muertos, los personajes están todos muertos – como en la película de Amenábar – [...].

Como se vê, a obra literária é associada à obra cinematográfica, de modo que ambas portam o elemento fantástico no enredo, visto que seus personagens estão mortos. Especificamente sobre *La fatiga del sol*, o crítico pontua que a

[...] originalidad no está tanto en que el narrador sea un muerto sino en el hecho de que él mismo no se haya dado cuenta de que está muerto y tampoco de que él mismo va a ser al final de la novela testigo, desde el gran ventanal que se ha hecho construir en la casona, de su propia muerte y de su reunión final con el resto de sus

antepasados muertos. Hasta que el resto del clan no lo divisen aproximándose desde el horizonte intentando sucesivamente reconocer en él a los hipotéticos culpables de sus desgracias o incluso de sus muertes. Dando lugar a la última y curiosa secuencia de la novela en la que su propio hermano Samuel lo persigue para asesinarlo, creyendo reconocer en él a su asesino. Pero si interesante es este esquema narrativo que rompe de alguna manera con los modelos tradicionales, ya que no estamos acostumbrados a que el narrador de una novela sea un muerto, no menos interesante es lo que podríamos denominar... (ORTEGA, 2009, p. 315).

Portanto, a distinção da obra, com base na crítica de Ortega, está, para além do labirinto estrutural, no fato de o narrador personagem não ter consciência de que está morto. O crítico justifica ilustrando a cena de Samuel, irmão do narrador, tentando persegui-lo acreditando ser ele seu assassino, uma vez que o “intruso” é quem motiva o despertar do passado.

Ao estender este momento para os demais entes que se encontram no capítulo 13, o último do livro, é válido afirmar que os familiares percebem a presença do “intruso” também e todos eles se sentem perseguidos, pois inferem ser esta alguma pessoa do passado que maculou suas vidas. No entanto, não há nenhuma confirmação efetiva de que o intruso seja o narrador, de modo que isto dá margem a outra perspectiva.

O outro ângulo, que segue no pólo oposto ao de Ortega, é o de José Antonio Pérez Bowie. Sua crítica mostra que é possível ter compreensão de que o narrador segue vivo, sendo, portanto, o único que pode contar a história, diferentemente de seus familiares, já mortos. Um dos elementos essenciais para esse entendimento é o reconhecimento do narrador como sendo “[...] *autodiegético que reflexiona, a la altura de sus sesenta y cinco años, sobre una vida que da ya por clausurada [...]*”. (BOWIE, 1998, 123).

Vida de longo passado e de curto futuro, pois, de acordo com o narrador, a vida [...] *me he gastado esperando el futuro y ahora no lo tengo. Sólo tengo el pasado, con fuso, fragmentario y a veces olvidado; siempre cerrado. En realidad, sólo soy mi memoria, que se me rompe a trozos, que se me pierde cuando quiero cogerla [...]*” (EGIDO, 1996, p. 40).

Diante disso, Abdón, o narrador sexagenário, com o desejo de realização de uma derradeira obra, decide resgatar o projeto da construção da casa de tio Abdón, abandonado em decorrência de sua morte. Não obstante, tal projeto se caracteriza como

uma herança, que possibilita um regresso à essência do narrador e de sua família, bem como de suas memórias, pois ele [...] *vivió de niño la ilusión de esse proyecto*, [y por eso] *decide, cuando su vida está a punto de culminar, llevarlo a cabo*”. (BOWIE, 1998, 123).

Presume-se que o fulcro da edificação da casa seja destiná-la para morada de seus mortos, um projeto inusitado, narrado de uma forma que apresenta a desarticulação do tempo e espaço, como um “[...] *flujo de consciencia en la que se superponen sin ningún tipo de fisuras la evocación de los hechos del pasado y la imaginación del curso de los acontecimientos presumidamente posteriores [...]*” (BOWIE, 1998, 124). Esse recurso abarca a complexidade do pensamento do personagem, de modo que apresenta uma mescla de ideias que não são necessariamente lineares.

A não linearidade fica expressa na obra por meio da mescla temporal, além dos acontecimentos no presente, na “[...] *alternancia de los tiempos verbales del pasado (imperfecto, indefinido, pluscuamperfecto) y del futuro que reviste el universo de la historia de una dimensión onírica*”. (BOWIE, 1998, 124). A dimensão fantasiosa do narrador por meio do discurso imediato pressupõe uma espécie de poder imaginativo e ao mesmo tempo um controle bastante vivaz dos fragmentos de memórias e histórias que quer recordar, imaginar, construir e narrar. Daí a efetiva originalidade de *La fatiga del sol* (1996), pois a construção da obra pode levar ao entendimento de o narrador estar morto ou vivo, mas, independentemente disso, é verossímil a instauração de uma “casa da memória” para o porvir, não especificamente pela construção factual da casa, mas pela obra escrita, na qual as suas memórias individuais, coletivo-familiares e, conseqüentemente, históricas, possam ser arquivadas, isto é, instituídas e conservadas para o futuro.

Sendo assim, *La fatiga del sol* é o meio pelo qual

[...] *la literatura ofrece recursos para sortear el riesgo de una aproximación arqueológica al pasado, es decir, aquella que sin problematizar museifica la imagen de un álbum que se antoja definitiva. El lenguaje de ficción puede articular una verdad que va más allá del registro de los hechos utilizando los recursos de la literatura para revisar el recuerdo [...] la constante reelaboración del pasado que el acto de recordar implica ha jerarquizado el lugar de la literatura como medio para construir una memoria que se modifica y reescribe al compás de las inquietudes y deseos de los sucesivos momentos históricos.* (MACCIUCI, 2010, p. 11).

Dessa maneira, o narrador, ao reconstruir seu passado no presente visando ao futuro, cria um espaço pela construção da casa e da produção escrita, a fim de arquivar, instituir e conservar um lugar de memória e de identidade individual, coletivo-familiar, “vencida” e histórica. Memória esta “[...] *que aparece metaforizada, además, en la casa cuyo proceso de construcción intermitente, azaroso y nunca culminado, pauta el proceso narrativo*”. (BOWIE, 1998, p. 125).

CAPÍTULO II

2. O ESPAÇO E SUAS IMPRESSÕES EM *LA FATIGA DEL SOL*

2.1 Tempo, Espaço e Perspectiva

As categorias de tempo e espaço são sobremaneira essenciais para a construção da narrativa, em especial para *La fatiga del sol*, que apresenta uma cronologia nada linear da história. Essa não linearidade temporal é bastante cara na obra egidiana em questão, porque, em cada um dos três tempos que compõem o discurso romanescos - passado, presente e futuro, - há a predominância de uma espacialidade narrada e focalizada pelo narrador.

No romance de Egido em estudo, por meio da voz e do olhar do narrador, nos deparamos com as categorias de tempo e espaço fundidas. Essa mistura entre tempo e espaço, de acordo com o pensador russo Bakhtin (2002, p. 211), é denominada “cronotopo”:

No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico.

Por meio dessa mescla entre o tempo que se revela no espaço e no espaço medido com o tempo é que temos, no texto literário memorialístico, um desafio: o de tentar, de certa maneira, dissociar o indissociável para compreender o quando e o onde foi, é e será da narração de Abdón, o protagonista.

Portanto, para entender como se processa tempo-espaço no romance, é relevante conceituar, em um primeiro momento, a instância temporal da narrativa, na tentativa de compor certa ordenação do tempo visando à melhor compreensão da obra. Em seguida, tempo-espaço serão trabalhados conjuntamente até desembocarem nos espaços apresentados por meio de voz e perspectiva que retratam as memórias, impressões e projeções do narrador.

Sendo assim, partimos da relevância do tempo porque “o mundo exibido por qualquer obra narrativa é sempre um mundo temporal [...]” (RICOEUR, 1994, p. 15). Portanto, para entender o funcionamento do discurso narrativo, é preciso saber a dinâmica do tempo a fim de compreender como ele orbita o mundo da narração. Para isso, é relevante partir da forma elementar da divisão do tempo em dois níveis, isto é, o “[...] nível da história, relativo aos fatos que ocorreram externamente numa certa ordem, e o do enredo, que os ajusta ou configura na unidade orgânica, sistemática, da ação interna à obra [...]” (NUNES, 2000, p. 8).

Tal divisão temporal é profusamente trabalhada por Genette (1986, p. 31), que afirma que a “narrativa é duas vezes temporal...: há o tempo da coisa-contada e o tempo da narrativa (tempo do significado e tempo do significante)”. Essa dualidade diz respeito, respectivamente, ao tempo da história, também denominada diegese, e ao tempo da narrativa, de seu discurso.

De modo complementar, Reis e Lopes (1988, p. 220) afirmam que “o tempo da história constitui um domínio de análise em princípio menos problemático do que o tempo do discurso”. Assim se processa porque o tempo da história é entendido como aquele que porta uma organização sequencial na narração, uma cronologia dos fatos, enquanto o tempo do discurso se expressa em três dimensões, quais sejam: ordenação, duração e frequência, que compõem uma narrativa com tempos não necessariamente lineares da história.

Dentre essas dimensões genettianas, a ordem temporal é a que melhor nos auxilia neste ponto para reorganizarmos a distorção do tempo no discurso da narrativa egidiana em estudo. Nesse aspecto, veremos que há a relação entre a disposição dos acontecimentos da história, de forma cronologicamente contada, e a ordem de apresentação desses mesmos acontecimentos no discurso, que é labiríntico, visto que “[...] *la novela de Egido se narra en los tres tiempos* [...]”. (ORTEGA, 2009, p. 316), uma vez que se trata de um romance de memória.

Diante dessa conceitualização, ao pensarmos o tempo em *La fatiga del sol*, podemos dizer que a história cronologicamente contada parte da origem da família, com o avô Abdón chegando a um povoado de Salamanca, próximo do rio Douro e da fronteira com Portugal, “[...] *en el 72 [1872], cuando al siglo le quedaban todavía muchos años por delante.*” (EGIDO, 1996, p. 228). É neste lugar onde o patriarca se casa e constitui a “família Abdón” até chegar o narrador, a terceira geração “Abdón” e o

último familiar vivo portador de uma memória idílica de sua infância vivida com seu irmão e tios na casa do avô e em *La Malgarrida*, o terreno onde tio Abdón construiria uma casa.

No que concerne ao discurso da narrativa, se principia nos idos de 1996, quando o narrador completa sessenta e cinco anos. Portanto, com uma visão madura sobre as questões da vida e da morte, ele começa a contar a história. Na contação da história acerca da memória da família, cujos integrantes já estão mortos, inicia uma interlocução por meio de discurso imediato com o tio Abdón sobre um lugar marcante de sua infância, que “*se llamaba La Malgarrida y no existia sino en tu imaginación*”, (EGIDO, 1996, p.11). Para além deste lugar, o narrador descortina reminiscências do passado também na casa do avô, onde conviveu durante várias férias escolares com as tias, com o próprio avô, o tio Abdón e o irmão Samuel.

Dessa forma, entre discurso e história, é notável que o tempo se bifurca em

[...] dois tipos de tempo, o cronológico ou histórico, e o psicológico ou metafísico. O primeiro corresponde à marcação das horas, minutos e segundos, no relógio, de acordo com o tempo físico ou natural, disposto em dias, semanas, meses, anos, estações, ciclos lunares, etc. Por sua vez, o tempo psicológico caracteriza-se por desobedecer ao calendário e fluir dentro das personagens, como um eterno presente, um tempo-duração (no conhecido dizer de Bergson), sem começo, nem meio, nem fim. Doutro ângulo, o tempo histórico é linear, horizontal, como se os acontecimentos transcorressem numa linha reta, segundo um "antes" e um "depois" rigorosamente materializados. Inversamente, o tempo psicológico, **porque interior**, se desenvolveria em círculos ou em espirais, infenso a qualquer ordem, exceto a emprestada pelos próprios fluxos emocionais que lhe estão por natureza vinculados. (MOISÉS, 2007, p. 102, grifo nosso).

Diante da diferenciação temporal, temos, de um lado, o tempo cronológico, que é externo, mensurável, por isso configura a história; de outro, o psicológico, metafísico, que parte de um “presente-eterno” e do supracitado “tempo-duração” bergsoniano⁷.

⁷ Acerca da duração, Bergson (1999, p. 161) a esclarece respondendo às questões: “Onde portanto se situa essa duração? Estará aquém, estará além do ponto matemático que determino idealmente quando penso no instante presente? Evidentemente está aquém e além ao mesmo tempo, e o que chamo "meu presente" estende-se ao mesmo tempo sobre meu passado e sobre meu futuro”.

Esse tipo temporal é característico do discurso narrativo que desobedece a ordem cronológica porque é interior, resultante de emoções, introspecções, reminiscências do universo psicológico da personagem e, por este motivo, carrega um sentido de tempo despregado da forma controlologicamente segmentada.

E como a ordem dos acontecimentos da diegese e a do discurso nem sempre seguem pareadas, desembocando no grau zero, que “[...] seria um estado de perfeita coincidência temporal entre narrativa e história” (GENETTE, 1986, p. 34), ocorrem anacronias que possibilitam identificar algumas das desordens do discurso narrativo. Sendo assim,

No que se refere à *ordem* essas discordâncias podem ser colocadas sob o título geral de *anacronia*. A narrativa épica, desde a *Ilíada*, é reputada a esse respeito pela sua maneira de começar *in medias res*, e de proceder, em seguida, a uma volta atrás com fins explicativos. Em Proust, o procedimento serve para opor o futuro tornando presente a ideia que dele se fizera no passado. Nele, a arte de contar é, por um lado, a de jogar com a *prolepse* (contar antecipadamente) e com a *analepse* (contar por volta para trás) e encaixar as *prolepses* nas *analepses*. (RICOEUR, 1984, p. 140, grifos do autor).

Posto isto, nota-se, assim como em Proust, que o romance egidiano em estudo também apresenta uso de anacronia; que, como brevemente se viu, se manifesta por “[...] *prolepse* toda a manobra narrativa consistindo em contar ou evocar de antemão um acontecimento ulterior, e por *analepse* toda a ulterior evocação de um acontecimento anterior ao ponto da história em que se está [...]”. (GENETTE, 1986, p. 32). Esse recurso apresenta um jogo com a *prolepse*, expondo acontecimentos ulteriores e para reforçar a importância da busca pelo passado, que é resgatado pelo narrador recorrendo a *analepses* por meio de reminiscências do passado, dentro do discurso. Assim, a memória do narrador é composta de *prolepses* e *analepses*.

Em *La fatiga del sol*, o recurso da *prolepse* aparece já nas primeiras páginas da obra, com o narrador contando suas memórias e antecipando um acontecimento futuro, a construção de uma casa, sendo esta decisão sua última grande empreitada. Tal casa seria erguida no terreno que herdou do tio Abdón, pois

Aquel fue el punto de partida de tu revancha contra la vida y el final de mi última aventura, en el que iban a coincidir con cuarenta años de distancia, nuestras existencias dispares y nuestra misma necesidad de hacernos a toda costa una felicidad que tantas veces nos fue esquiva e incluso rúcana. [...] la finca era la base de todo, muchos árboles, muchos prados, una viña, quizá un trozo de huerta y a lo mejor una casa, como la que quiero construir ahora. (EGIDO, 1996, p. 12-13).

Para além das prolepses, há certa predominância de analepse, isto é, a rememoração dos fatos ocorridos, o *flashback* do discurso. A volta às reminiscências do passado explora dois campos. O primeiro é interno, que se dá por meio das recordações de sua infância na casa do avô e no terreno do tio; o outro, externo, que abarca um desejo de reviver o paraíso perdido por meio de uma casa a ser efetivamente construída.

Logo, as questões internas e o desejo de recuperar e transpor aquele tempo idílico para um tempo que está por vir é registrado por intermédio de analepse de seu discurso imediato, quando o narrador nos conta que:

Aquél era el verdadero paraíso perdido, en el que masturbarse era pecado y la lucha de clases no había empezado todavía. Ya no hay aquella luz de la finca, donde pasábamos las vacaciones de verano, que duraban siglos y nunca eran iguales. Todos los días amanecía para ella sola y era el espacio de la tierra que el último crepúsculo abandonaba, como con pena. Hace años que no he vuelto a verla. Tenía almendros y pájaros y una piscina pequeña de un agua fría hasta el grito y un intento de campo de tenis, que cada año sucumbía a la invasión de la yerba y los matojos y que nuestro tío Abdón trataba de poner a punto cada invierno y nunca lo conseguía, en una lucha tenaz contra la grama, el tomillo y los cardos borriqueros, que acababan siempre desanimando sus buenas intenciones, que habían sacrificado una era enchinarrada, necesaria para trillar las mieses de la finca, a cambio de una precaria pista de tenis improvisada para que sus sobrinos pudieran jugar, a la vuelta del colegio. Allí quiero construir la casa, sin más preocupación que si me quedará tiempo de acabarla o si, como en tantas otras ocasiones de mi vida, a ésta también habré llegado tarde. De momento, nada parece impedírmelo. (EGIDO, 1996, p. 45).

Diante da disposição da ordem do discurso narrativo entre analepses, com o recuo ao passado para rememorar a infância do narrador, e das antecipações dos fatos,

com a construção da casa, caracterizando a prolepse, é possível extrapolar os recursos narrativos e refletir sobre o que foi, o que é e o que será *La fatiga del sol*.

Uma das reflexões fundamentadas nesses três tempos, sobretudo por meio evocação do passado, por um lado, e da antecipação de um evento ulterior, por outro, ambos com irradiação partindo do presente do narrador, uma vez que “de momento, - no presente - nada parece impedi-lo” (EGIDO, 1996), desemboca no entendimento de que o romance egidiano pode ser considerado uma narrativa de memórias presentificativa.

Esse tipo de narrativa, à luz de Sandanello (2015, p.101, grifo do autor), apresenta a “[...] posição mais problematizada entre rememoração do passado e a ressignificação narrativa, [pois] temos que a atenção irrestrita ao passado da forma *retrospectiva* reduz-se a uma retomada não linear dos eventos [...]”.

A não linearidade dos acontecimentos retomados pelo narrador, no tempo presente, expõe a simultaneidade em que ocorre a revisitação do passado, por meio de analepses, e a reelaboração desses eventos, por meio de prolepses, e aponta uma desordem no discurso narrativo. A fim de ajustar o discurso memorialístico - de temporalidade predominantemente desalinhada no que se refere à ordem: passado, presente e futuro –, recorremos a Santo Agostinho, que também se questionou sobre o

Que é, pois, o tempo? Quem poderá explicá-lo clara e brevemente? Quem poderá apreender, mesmo só com o pensamento, para depois nos traduzir por palavras seu conceito? E que assunto mais familiar e mais batido nas nossas conversas do que o tempo? Quando dele falamos, compreendemos o que dizemos. Compreendemos também o que nos dizem quando dele nos falam. O que é, por conseguinte, o tempo? Se ninguém mo perguntar, eu sei; se o quiser explicar a quem me fizer a pergunta, já não sei.” (AGOSTINHO, 1973, p. 243-244).

Essas indagações encontram-se no “Livro XI” de *Confissões* (1973), de Santo Agostinho. Neste livro, o autor pensa acerca das questões temporais que, de certa maneira, refletem sobre o ser no tempo, na memória e na história. Diante disso, atrelado à literatura, o ser temporal agostiniano também vive e morre na narrativa, pois

Confissões compartilha as estratégias da ficção, em particular a construção do enredo, da trama [...]; construção que remete uma noção de verdade não mais como exatidão da descrição, mas sim, muito mais, como elaboração de sentido seja ele inventado na imaginação ou descoberta na ordem do real. (GAGNEBIN, p. 1997, p. 70).

Isto quer dizer que o ser no tempo agostiniano se entende como um ser narrativo. Seja na esfera do real, contando as reminiscências do passado e fatos históricos, seja no âmbito ficcional, na narrativa e em seu discurso. De um modo ou de outro, o que marca o limiar do ser e o não ser no tempo é a linguagem, pois

O tempo não tem ser, posto que o futuro ainda não é, que o passado não é mais e que o presente não permanece. E contudo falamos do tempo como tendo ser: dizemos que as coisas do por vir serão, que as coisas passadas foram e que as coisas presentes passam. Mesmo passar não é nada. É notável que seja o uso da **linguagem** que sustente, por provisão, a resistência à tese do não ser. (RICOEUR, 1994, p. 22, grifo nosso).

Como se nota, Ricoeur (1994, p. 22) se debruça nos escritos do filósofo para pensar sobre as aporias do tempo de modo a dar à insolubilidade da questão uma compreensão plausível, considerando que a questão do ser no tempo está condicionada ao ser na narração, pois “[...] o tempo torna-se tempo humano na medida em que está articulado de modo narrativo; em compensação, a narrativa é significativa na medida em que esboça os traços da experiência temporal”.

Assim sendo, narrar, seja no âmbito real seja no ficcional, é uma ação que faz com que seja plausível pensar a forma como existimos no tempo, isto dentro do tríplice presente: “[...] presente das coisas passadas, presente das coisas presentes, presente das futuras” (AGOSTINHO, 1973, p. 248). Portanto, a forma de existirmos no tempo concerne a outro ponto refletido pelo filósofo, que é sobre a medida do tempo:

Como eu posso medir o tempo? É como um espaço mais breve de tempo que calculamos outro mais longo de tempo, do mesmo modo que medimos o comprimento dum caibro com o côncavo? Igualmente vemos que, pela duração duma sílaba breve, se avalia a duma sílaba longa [...]. Conforme as palavras passam e nós as pronunciamos, dizemos: “Este poema é extenso, pois se compõem de tantos versos; os poemas são compridos porque constam de tantos pés; os pés também são compridos pois se estendem por tantas sílabas; estas são longas porque são o dobro das breves”. [...] Pelo que, pareceu-me que o tempo não é outra coisa senão *distensão* [...]. (AGOSTINHO, 1973, p. 252, grifo do autor).

Ao chegar à ideia da temporalidade distendida por meio da linguagem, Agostinho (1973, p. 249), portanto, refutou a teoria antiga de que a medida do tempo se dava pelos movimentos dos corpos, “[...] do Sol, da Lua e dos astros [...]”, e defendeu

que a medida do tempo está no movimento de ir e vir da alma humana por meio da “[...] definição do tempo como *distentio* anime, distensão da alma/do espírito [...]”. (GAGNEBIN, p. 1997, p. 70).

Diante disso, Ricoeur (1994, p. 39) esclarece a definição agostiniana com a questão “em que consiste então a distensão? O exemplo do canto, que engloba o do som que dura e cessa e o das sílabas longas e breves [...] marca o ponto de articulação da teoria da *distentio* com o tríplice presente. [...] faz jorrar a *distentio* da *intentio* eclodida”. Isto posto, temos que a distensão da alma humana diz respeito a uma temporalidade interna, da alma ou do espírito, cuja medida se dá através das nossas ações, sobretudo por meio da linguagem. A dialética entre *intentio* e *distentio* se contrasta na “[...] passividade da impressão com a atividade de um espírito estendido em **direções** opostas, entre a espera, a memória e a atenção”. (RICOEUR, 1994, p. 38, grifo nosso).

Dito de outra forma, a passividade da nossa impressão de tempo, em *intentio*, concerne à forma como nossa alma, nossa consciência ou nosso próprio pensamento⁸ percebe o tempo e sua concentração no presente, pois é por meio deste tempo que transitam o passado e o futuro. No que se refere à distensão, pode ser entendida como a capacidade da nossa alma, nossa psique, se ampliar no tempo apresentando uma extensão entre o passado, cuja direção é para a memória, e o futuro, que caminha em sentido à expectativa.

Ao pensar a direção e o sentido da distensão temporal, concomitantemente tendemos a situar o lugar em que o tríplice presente se enredou, se enreda e se enredará. Todavia, “[...] determinar *onde* se encontra esse tempo sempre fugidio, em particular esse presente que ‘não tem nenhum espaço’ [...], não acarreta [...] a inexistência do tempo em si, mas somente sua inexistência espacial objetiva do tempo.” (GAGNEBIN, 1997, p. 72, grifo da autora).

A natureza temporal agostiniana refere-se à alma/espírito, por isso a inexistência espacial objetiva do tempo. No entanto, o lugar “não-objetivo” existe na alma/espírito ou na mente humana, assim como localizadas em um “[...] *sítio* para as coisas futuras e

⁸ A referência à alma ou ao espírito pode ser entendida como sinônimo de pensamento, psique, consciência, mente humana, bem como outras possibilidades neste campo de sentido devido à fenomenologia presente no pensamento do filósofo. Embasamo-nos em Gagnebin (1997, p. 77), ao afirmar que “[...] Agostinho procede muito mais por uma análise paciente que poderíamos chamar de fenomenológica [...] entre ação, linguagem e temporalidade”.

passadas, na medida em que são narradas e preditas”. (RICOEUR, 1994, p. 26, grifo do autor). Como podemos conferir na reflexão agostiniana:

Se existem coisas futuras e passadas, quero saber onde estão. Se ainda não posso compreender, sei todavia em qualquer parte onde estiverem, aí não são futuras nem pretéritas, mas presentes. [...] Ainda que se narrem os acontecimentos verídicos já passados, a memória relata, não os próprios acontecimentos que já decorreram, mas sim as **palavras** concebidas pelas **imagens** daqueles fatos, os quais, ao passarem pelos sentidos, gravaram no espírito uma série de **vestígios**. Por conseguinte, a minha infância que já não existe presentemente, existe no passado que já não é. Porém, a sua imagem, quando a evoco e se torna objeto de alguma descrição vejo-a no tempo presente, porque ainda está na minha memória. [...] Sei com certeza, que nós, a maior parte das vezes, premeditamos as nossas ações futuras, e essa premeditação é presente, ao passo que a ação premeditada ainda não existe, porque é futura. Quando empreendemos e começamos a realizar o que premeditamos, então essa ação existirá, porque não é futura, mas presente. (AGOSTINHO, 1973, p. 246-247, grifos nossos).

Deste modo, entendemos que tanto as coisas futuras, premeditadas, bem como as passadas, da memória, gravadas como palavras, imagens e vestígios na alma/espírito ou na mente humana, fazem parte do tríplice presente em que tais coisas são expressas, escritas. Portanto, isso aponta a linguagem como sendo um lugar onde o tempo pode ser contado.

No presente, como se viu, podemos narrar a nossa infância, bem como outras reminiscências que estão em algum lugar do pretérito. No entanto, mesmo narrando eventos passados, a memória não pode replicá-los com exatidão, porque eles já não existem mais, mas as palavras podem conceber as imagens destes eventos, os quais ficaram registrados na alma/espírito, na psique humana como vestígios.

Diante disso, fica evidente que o que se imprime na alma/espírito ou consciência são os vestígios. Portanto, é em dada consciência que, de acordo com Ricoeur (1994, p. 40), “[...] estão impressões que apresentam uma espacialidade mensurável [...]” sobre a espera das coisas futuras e as recordações da memória, das ações passadas, da marca, ou ainda do reiterado vestígio. Sobre este vestígio Gagnebin (1997, p. 75) afirma que:

[...] muito mais que essa noção de vestígio, de "rastro", opera um duplo movimento: movimento de dessubstancialização do tempo, como já apontamos, pois a ideia de rastro alude ao estatuto ontológico paradoxal de um ser que não é mais (a esse respeito, cf. Freud e seu

bloco mágico ou Derrida e suas traces), e movimento de interiorização na alma, pois, agora, trata-se de analisar a atividade psíquica específica que reconhece imagens e rastros com índices temporais diversos.

Isto posto, é válido dizer brevemente que o bloco mágico freudiano e o traço derridiano representam a materialização de vestígios, rastros, impressões que se inscrevem na alma/espírito, na memória humana. Para aclarar este ponto, à luz de Derrida (2001, p. 41), temos que do “[...] *Bloco mágico* e além, não há limite para esta problemática da impressão, isto é, da inscrição que deixa uma marca no suporte [...]”. Sobre “suporte”, segundo Derrida, trataremos mais adiante, quando abordaremos a noção de escritura, arquivo e seus desdobramentos relacionados com a questão de impressão, o ato de imprimir, a memória.

Neste momento se faz necessária a concentração na ideia inicial de impressão relacionada ao campo do sentimento, da percepção que, por conseguinte, marca, deixa vestígio e, portanto, “[...] inscreve uma impressão na língua e no discurso.” (DERRIDA, 2001, p. 44). Em razão disso, o vestígio marcado na alma/espírito, na memória, se materializa de forma impressa na língua, no discurso, na narrativa, isto é, em suportes que comportam e dão acesso às ações temporais referentes ao passado - reminiscências - possíveis no tempo presente da narração, pois,

No que concerne à narração, o que permanece é o vestígio, tal permanece presente na memória, proferida quais palavras concebidas. É uma passagem que merece melhor acolhida por parte de nossa atenção: a memória é certa presença. Ainda que passadas, quando narradas em sua verdade, são as ações proferidas “ex-memória” a partir da memória, não são elas as próprias coisas que passaram [...], mas as palavras concebidas com origem nas imagens destas, que ao passar se fixaram na alma, mediante os sentidos, quais vestígios. (SOUZA NETTO, 2002, p. 21-22).

No que diz respeito ao futuro,

[...] Agostinho vai falar imediatamente em termos de premeditação [...]. Tal meditação tem **lugar** na mente de modo tal que escapa à ciência de Agostinho e depende dessa instância que é a mente tomada em geral. Na carta CXLVII, 50 ele fala dos profetas como aqueles [...] que não pelo corpo mas pelo espírito viram o futuro. Embora não se atribua tal imediatamente à memória, sem ela, não só as coisas passadas nos seriam inacessíveis, e nossos **olhos** seriam como que

cegos e nossos **ouvidos** como que surdos perante tudo o que flui, mas não haveria para nós nem mesmo passado e portanto muito menos futuro. (SOUZA NETTO, 2002, p. 22-23, grifos nossos).

Logo, a premeditação das coisas futuras depende de um lugar, que se supõe ser o lugar na mente, onde se constitui lugar da memória agostiniana. É por meio dela que podemos lançar o olhar, como também ouvir e contar sobre as reminiscências presentes das coisas passadas. De igual maneira, da mente, partirmos das imagens, impressões e vestígios arquivados na alma/espírito - memória - para prever, ouvir e narrar no presente as coisas futuras.

Portanto, a questão sobre onde está o tempo pode ser entendida, aqui, de forma resolutive, levando em conta os tempos presentes situados em um lugar interno, que está na memória. Ela é uma fonte que dá suporte para o fluir contínuo das percepções, impressões, vestígios das experiências temporais da “revisão”, da “visão” e da “previsão”, que podem ser focalizadas e medidas subjetivamente pela narração do tríplice presente.

Assim, com base no “[...] tríplice presente que explode em três direções [...]”, de acordo com Ricoeur (2007, p. 364), discorreremos sobre a temporalidade nesse espaço interno que é a memória, capturado na narrativa *La fatiga del sol* pela voz e olhar do narrador. Ele parte da “revisão” das lembranças de lugares concretos, que servem de referências para alicerçar a “visão” da construção da casa física, bem como a “previsão” do “ventanal”. Esse feito resulta não só na recriação das memórias, que serão narradas pela escrita, mas também na instauração da história e da identidade individual, coletiva e histórica da “família Abdón”.

Sendo assim, na memória do narrador Abdón, os espaços encontram-se atrelados aos três tempos em *La fatiga del sol*. Esses espaços partem do “[...] mínimo de indicações ‘geográficas’, sejam elas simples pontos de referência para lançar a imaginação do leitor ou explorações metódicas dos locais”. (BOURNEUF; OUELLET, 1976, p. 130). Portanto, a questão espacial, física, serve de referencial para o leitor acompanhar os desdobramentos dos outros espaços, sejam eles rememorados sejam imaginados pelo narrador.

Vale destacar que os espaços físicos evocados pelo narrador descortinam questões sócio-históricas e políticas da Espanha, sobretudo da época de expectativa da Segunda República até as mazelas da Guerra e do pós-Guerra Civil Espanhola. A

descrição dos lugares efetivos contribui para a construção de outros lugares imaginados pelo narrador; pois, de acordo com Bourneuf e Oullet (1976, p. 141), “[...] o espaço, quer seja ‘real’ ou ‘imaginário’, surge, portanto, associado, ou até integrado, às personagens, como o está à acção ou ao escoar do tempo”.

Sendo assim, tanto os espaços físicos rememorados quanto os imaginados estão imbricados na figura do protagonista do romance em estudo, que, por ser um “[...] romance contemporâneo, mostra com frequência o espaço ambiente através dos olhos de uma personagem ou do narrador, em obras tão diferentes como as de Proust [...]” (BOURNEUF; OUELLET 1976, p. 152) e as de Egido - acrescentaríamos. Esses olhos deslocam a visão da descrição da paisagem objetiva e a direcionam para o que está implícito, percebido, subjetivo, através daquilo “[...] que, por agora ou por metáfora, chamamos de perspectiva narrativa - isto é, o segundo modo de regulação da informação, que procede da escolha (ou não) de um ‘ponto de vista’ restritivo [...]” (GENETTE, 1986, 187).

Em *La fatiga del sol*, a focalização extrapola a determinação de um ponto de vista restrito da personagem central. Personagem esta que abre o campo de visão para focalizar de modo plural, considerando o foco das personagens mortas. Como se nota, a perspectiva narrativa apresenta-se de forma intrincada na narração, tanto que é tratada de maneira distinta por Ortega (2009) e por Bowie (1998), dois estudiosos que são colunas de sustentação crítica desse romance egidiano.

Para Ortega (2009), essas mudanças de vozes e olhares se explicam com a seguinte indagação:

¿Qué son estas mudas del narrador? Pues son los cambios de la denominada «focalización» o «punto de vista» del narrador o narradores. Sabemos que una novela puede estar contada por un narrador en primera persona (la narración autobiográfica), en tercera –por un narrador omnisciente (la forma tradicional de la novela decimonónica)– o, menos frecuentemente, en segunda persona. Esta es una novela narrada casi siempre (yo diría que en un 90%) desde la segunda persona, cosa menos frecuente como hemos dicho, con lo cual también asistimos en este sentido a un premeditado rompimiento de la tradición ejercida desde la misma construcción de la novela, en este caso del punto de vista narrativo. No obstante también hay secuencias que están narradas desde la primera persona e incluso desde la tercera, como un narrador omnisciente tradicional, pero ubicado no fuera, como sería lo lógico, sino dentro de la historia. Pero esta manera de focalización de segunda persona

gramatical se complica a veces en la novela de Egido [...]. (ORTEGA, 2009, p. 315).

De forma ilustrativa, o crítico cita uma interlocução entre o narrador e seu irmão Samuel, apontando no texto literário a presença do sinal diacrítico das aspas a fim de evidenciar o pronome pessoal de segunda pessoa, que descortina concomitantemente a narração e a focalização em segunda pessoa. Abaixo segue o trecho:

Tú no eras el desecho que eres ahora ni yo era el hombre viejo en que me he convertido. “¿Por qué no quieres que haga esta casa?”, y al cabo de un rato empezaste a hablar como si continuaras el discurso que venías devanando en tu interior, concediéndome el favor de tu efímera vigilia, entre grandes calderones de silencio [...]. “...una casa en el culo del mundo. Tú verás lo que haces, eres libre de hacer las tonterías que quieras. Siempre tendiste a las fantasías locas y nunca conoceremos los límites de nuestra estupidez [...]. (EGIDO apud ORTEGA, 2009, p. 315-316, grifos nossos).

Diante das mudanças de focalização apresentadas pelo crítico, é possível notar a questão espacial intimamente atrelada a elas, pois, ainda à luz de Ortega (2009), as várias vozes das personagens, especialmente no que tange à voz e ao olhar em segunda pessoa, ecoam na casa inacabada e vazia, habitada por personagens mortos que parecem não ter consciência de sua condição. Por esse mesmo motivo, ou seja, porque todos

[...] están muertos, el tiempo no existe como continuum sino como «presente eterno», es decir, lo que podría representar un tiempo más parecido –o eso pienso– al tiempo de la muerte, en que la noción de pasado puede coexistir con el futuro y éste a su vez con el presente. (ORTEGA, 2009, p. 316, grifos do autor).

Embora o crítico tenha afirmado que todas as personagens da “família Abdón” estão mortos, sem exceção, não há comprovação em *La fatiga del sol* de que esta seja a condição do narrador. Portanto, não há como considerar o narrador como “autor defunto”, um morto que escreve, tampouco “defunto autor”, um escritor que morreu. Ao que tudo indica, ele segue vivo⁹ a ponto de empreender a construção da casa ao mesmo tempo que escreve sobre este projeto e os feitos alocados nos três tempos.

⁹ Vivo ou morto? Essa é uma questão problemática para a crítica de *La fatiga del sol* (1996). De um lado está Ortega (2009), que defende a ideia de que o narrador está morto. Nessa mesma linha, Miñambres

Com base em Bowie (1998), outro crítico do romance egidiano, a construção inacabada onde ecoam as vozes é vista como

[...] *una casa soñada y nunca definitivamente concluida [que] se convierte con el espacio simbólico de la memoria en el que el protagonista va convocando a todos los fantasmas familiares para evocar con ellos el pasado común y entrega a la contemplación conjunta de los paisajes familiares desde la otra orilla del tiempo: “vivir una vida terminada y encerrada en la **repetición de la memoria**, sin más ocupación desligados del futuro, que la de seguir mirando” [...].* (BOWIE, 1998, p. 123, grifo nosso).

Trata-se de um espaço que remete o narrador à memória de lugares e pessoas. Simbolicamente, a casa pode representar a própria memória que se instaura, em última instância, por meio da escrita, dado que, ao mesmo tempo em que se propõe a construir a casa, o narrador – que é um autor conhecido – começa a escrever a história que está vivenciando e submete o projeto da casa à recuperação de memórias. Protejo que comporta “*cuatro paredes para albergar lo que queda de mí, lo poco que todavía me identifica. A lo mejor, nada más que las palabras que estoy escribiendo, como si fueran lo verdaderamente mío, lo único mío, [...]*”. (EGIDO, 1996, p. 40). Isso acontece em decorrência do fato de as reminiscências do passado se repetirem para o narrador e para todos os familiares, assim como são projetadas para o futuro, para que todos eles possam vencer o tempo, por meio de voz, perspectiva e escrita de “[...] *un narrador autodiegético que reflexiona, a la altura de sus sesenta y cinco años, sobre una vida que da ya por clausurada*”. (BOWIE, 1998, p. 123). Ao referido narrador autodiegético está atrelada a focalização interna (GENETTE, 1986), que

(1996, n.p) afirma que “*curiosamente, la novela es una novela de muertos, incluido el narrador de la historia*”. Senabre (1996, p. 11), por sua vez, também aponta que no romance encontramos a “[...] *narración de un muerto que se dirige a otros muertos [...]*”. Já o crítico Meneses (1997, n.p), admite que a obra se trata de uma “[...] *historia difícil de relatar. Tal vez es poco importante el hecho de quien narra ya esté muerto*”. Para ele, o fato de o narrador estar morto não supera a complexidade da narrativa. Em contrapartida a essas críticas, está Bowie (1998), que em seu estudo aponta um narrador vivo. Da mesma maneira, temos o crítico Garcíalópez (s.d, p. 157), o qual reconhece que “*es un reto literario, una novela en la que todos los personajes, ya muertos, son los protagonistas de un monólogo con el protagonista, vivo, que les evoca y les revive con amor*”. Para J.L.M.N (1997, n.p), o romance tem apenas um “[...] *protagonista, que persigue, al final de su vida, el mismo empeño que inició hace años su tío Abdón [...]*”. Para García-Posada (1996, n.p), ese personagem, além de “[...] *protagonista, [es] escritor ya viejo [...]*”. Diante desse impasse, se vivo ou morto, compactuamos com a ideia de que o narrador segue vivo na narrativa, porque ele é um “*narrador-protagonista, escritor ya maduro, [que] emprende en su jubilación la tarea de llevar a cabo una antigua idea que un indiano, tío suyo, dejó inacabada hace más de cincuenta años: la construcción de una casa, en la agreste serranía salmantina lindante con Portugal, como monumento de la fidelidad a la memoria*”. (ACÍN, 1996, n.p).

[...] corresponde à instituição do ponto de vista de uma personagem inserida na ficção, o que normalmente resulta na restrição dos elementos informativos a relatar em função da capacidade de conhecimento dessa personagem. [...] O que está em causa não é, pois, estritamente aquilo que a personagem vê, mas de um modo geral o que cabe dentro do alcance do seu campo de consciência, ou seja, o que é alcançado por outros sentidos, além da visão, bem como o que já é conhecido previamente e o que é objeto de reflexão interiorizada. (REIS; LOPES, 1988, p. 251).

A focalização interna contempla os elementos informativos do universo psicológico da personagem central. Nesse sentido, Abdón, como narrador, desempenha a função focalizador ao lançar olhar para o que está dentro do campo de sua consciência. Bowie (1998) aponta, sobre esse campo, que

[...] toda su consciencia depende del flujo de una consciencia en la que se superponen sin ningún tipo de fisuras la evocación de los hechos del pasado y la imaginación del curso de los acontecimientos presuntamente posteriores a la desaparición física de la misma (la devastación de la casa, nunca totalmente concluida, por la acción del tiempo y de los hombres; o la reunión del narrador junto con todos sus espectros para contemplar desde el ventanal de la casa el paisaje familiar que se abre ante él). El ensamblaje de temporalidades se produce con total fluidez mediante la alternancia de los tiempos verbales del pasado (imperfecto, indefinido, pluscuamperfecto) y del futuro, con lo que se reviste al universo de la historia de una dimensión onírica, acentuada por la inverosimilitud de la situación comunicativa en que se instala el discurso del narrador. [...]. (BOWIE, 1998, p. 124).

Como se nota, “muito ligado ao problema do foco narrativo é a apresentação, na obra ficcional, do “fluxo de consciência”. Trata-se, na verdade, da especialização de um determinado foco narrativo.” (CARVALHO, 1981, p. 51)¹⁰. Isso é, em resumo, o que se passa na consciência do narrador, ou da personagem, ou de ambos, a partir, consequentemente, de seu ponto de vista.

¹⁰ Alfredo Leme Coelho de Carvalho (1981) se reporta aqui a *The rhetoric of fiction* (1983), de Wayne C. Booth. A problemática do foco narrativo aponta a figura do *unreliable narrator*, conceito cunhado por Booth, que descreve um narrador não confiável, visto que sua credibilidade está comprometida por não agir conforme as regras da narrativa literária. Nas palavras do próprio Wayne Booth (1983, p. 159, grifo do autor), “*it is most often a matter of what James calls inconstance; the narrator is mistaken, or he believes himself to have qualities which the author denies him*”.

Cunhado por William James no campo da psicologia, o termo “fluxo de consciência” foi apropriado pela crítica literária e muito usado como técnica de escrita nas obras de James Joyce, Virginia Woolf, William Faulkner, dentre tantos outros escritores reconhecidos, por tratar da condição humana com a representação de consciência.

No entanto, não trabalhamos esse complexo termo como técnica usada na obra em estudo, mas como base conceitual para refletir sobre o universo psicológico do narrador. Por isso tomamos como base a afirmação de Humphrey (1976, p. 6, grifo do autor), que afirma que:

A intenção de introduzir a consciência humana na ficção é uma tentativa moderna para analisar a natureza humana. [...] Portanto, a consciência é o *lugar* onde tomamos conhecimento da experiência humana. E, para o romancista, é o quanto basta. Ele, coletivamente, não deixa nada de fora: sensações e lembranças, sentimentos e concepções, fantasias e imaginações — e aqueles fenômenos muito pouco filosóficos mas consistentemente inevitáveis a que chamamos intuições, visões e introspecções.

Diante do exposto, podemos identificar uma corrente de lembranças, sentimentos, imaginações do narrador no decorrer de todo o romance. A forma como se processa sua consciência diz mais respeito à técnica que Humphrey (1976, p. 22) determina como “monólogo interior”:

[...] monólogo interior é, então, a técnica usada na ficção para representar o conteúdo e os processos psíquicos do personagem, parcial ou inteiramente inarticulados, exatamente da maneira como esses processos existem em diversos níveis do controle consciente antes de serem formulados para fala deliberada. Deve-se observar, sobretudo, que se trata de uma técnica para representar o conteúdo e os processos psíquicos em diversos níveis de controle consciente; isto é, de representar a consciência. Convém salientar que poderá lidar com o consciente, no entanto, em qualquer nível (não é obrigatoriamente, aliás, raramente é "uma expressão do pensamento mais íntimo situado mais próximo ao inconsciente").

Para Genette (1986, p. 172-173, grifos do autor), o “[...] ‘monólogo interior’, que mais valeria chamar de *discurso imediato* [ocorre quando] o narrador dilui-se e a personagem *substitui-se-lhe*”. Essa técnica é o mecanismo pelo qual se faz possível

conhecer a representação do conteúdo e dos processos psíquicos do narrador diluído na personagem.

Nesse sentido, temos, por um lado, a mente do narrador sendo apresentada a partir do conteúdo consciente, com discursos proferidos do narrador para consigo mesmo. Por outro, parece que seu pensamento mais íntimo chega próximo ao inconsciente representado pelo monólogo “com” “[...] *todos los personajes, ya muertos, [que] son los protagonistas de un monólogo con el protagonista, vivo, que les evoca y les revive con amor.*” (GARCÍA-POSADA, 1996, n.p, grifo nosso). Um desses monólogos “dialogados” é o de Abdón com seu irmão morto, em que este inquirir o narrador sobre o fato de construir

“... una casa en el culo del mundo. [...] ¿Para qué quieres hacer allí una casa? ¿Quieres repetir la experiencia baldía de nuestro tío Abdón, que enterró allí el capital que se había ganado más o menos honradamente en América y que por dos veces, como si una no hubiera sido bastante, con una contumacia suicida intentó, levantar el monumento a su fracaso de cornudo sin solución? No creía que tu vanidad o tu estúpido optimismo llegaran a tanto. Como un jeque árabe te vas a construir una casa en medio del desierto para que vengan las estúpidas palomas a cagar encima y los pastores a fornicar con las ovejas más galanas, al discreto cobijo de sus muros. Esa casa, cuando tú te mueras, tenlo por seguro, la arrasará el campo, que reconstruirá el vacío que había antes, sin consideración a tus pretensiones de civilización y de belleza. Tu afán de sobrevivirte en una obra, que a lo mejor es la verdadera razón que te mueve, como lector frecuente de Unamuno, pues nunca escarmentarás a las tentaciones de la historia y de la literatura, no te servirá de nada, pues todo se lo tragará el olvido y no podrás impedirlo de ninguna manera. (EGIDO, 1996, p. 53-54).

Na conversa com o irmão já morto, caracterizada como um monólogo interior “atravessado” por outra voz que não parece a do narrador, embora seja, é possível notar o resgate de um acontecimento passado ao citar o tio Abdón e sua tentativa frustrada de construir a casa. Com base na experiência do passado, com o ocorrido com tio Abdón, o apontamento é para que o presente de Abdón narrador não seja uma ponte para o futuro repetir o passado por meio da edificação da casa. No entanto, o que extrapola a interlocução dos irmãos dentro do universo psicológico do narrador não é a questão da casa em si, mas a justificativa para o projeto da casa, que é sobreviver em uma obra.

Esse tipo de sobrevivência, que significa vencer o tempo, a morte, o esquecimento, se dá por meio da casa a ser efetivamente construída, mas sobretudo pela escrita, pela literatura, uma vez que o narrador é um escritor. A tentativa de sobrevivência, seja com os esforços para a construção da obra física da casa ou com a obra escrita do narrador, faz sobressair a busca por instaurar um lugar de permanência onde seja possível arquivar a memória individual e coletiva da “família Abdón”, além da memória histórica.

Para isso, tempo, espaço e perspectiva são categorias apresentadas em *La fatiga del sol* como questões próprias do universo interno do texto, representando o que há de mais íntimo da condição humana. É no tempo interno agostiniano, ou seja, “no espaço interior da alma ou do espírito, que se desenrola a dialética entre *distensão* e *intenção*.” (RICOEUR, 2007, p. 112). A distensão do tempo na alma/ espírito, memória, é a base temporal para tratarmos o espaço referente à memória como lugar de inscrição das imagens, impressões, marcas, acontecimentos passados do narrador. Lugar que perpassa os três tempos, haja vista a ideia de sobrevivência e da conseqüente permanência da memória e da história.

Portanto, a questão temporal da “*distentio* que dissocia os três objetivos do presente – presente do passado ou memória, presente do futuro ou expectativa, presente do presente ou atenção – é *distentio anime*” (RICOEUR, 2007, p. 112), que vai nortear as questões espaciais sobre:

- 1) voz e olhar do narrador a partir do presente em direção às lembranças dos lugares do passado;
- 2) voz e olhar do narrador a partir do presente com a atenção na construção da casa e da obra escrita, acontecimentos do momento presente;
- 3) voz e olhar do narrador no presente com direção à expectativa da instauração de um lugar construído para o futuro.

2.2 “La Malgarrida” e suas impressões na lembrança presente das coisas passadas

O espaço em *La fatiga del sol* está enraizado na memória do narrador. Por este motivo é que ele, constantemente, revisita as lembranças dos lugares que marcaram sua

vida, especialmente sua infância e juventude. As reminiscências do “paraíso perdido” (EGIDO, 1996) que remetem à memória individual, coletivo-familiar e histórica alicerçam, como afirma o narrador, o projeto de

[...] construir una casa que me devolviera los recuerdos de mi niñez dormida y cerrara el ciclo de mi existencia desaprovechada. Como quien levanta la estatua de su monumento para verse tal y como le hubiera gustado ser. Hacer esa casa sería como volver a vivir todo y tenerlos otra vez a todos conmigo [...]. (EGIDO, 1996, p. 36).

O projeto de construir a casa é elaborado nos tempos presente e futuro, ponto que veremos mais adiante. Aqui, o enfoque se volta para as imagens, impressões e percepções do “paraíso perdido”, que estão situadas em tempos que não voltam mais e latentes na memória do narrador. Desse modo, o espaço se sobressai na memória do narrador e, de acordo com Osman Lins (1976, p.118), “vemos, sob vários prismas - e sempre modulados pela visão das personagens -, montanhas, mar, casas, logradouros públicos, ruas centrais [...]”. Assim é que, por meio da voz e da visão, o narrador nos mostra emolduradas as lembranças dos lugares do passado, tanto os físicos como os subjetivos.

Na revisitação desses lugares pretéritos, concretos e imaginados, o narrador apresenta, pela via das memórias, outras personagens, seus familiares mortos, pessoas com quem conviveu em cenários como o terreno do tio Abdón ou a casa do patriarca, o avô Abdón. Ambos os espaços têm localização em um povoado de Salamanca, onde o narrador e seu irmão costumavam passar as férias da infância até a adolescência. Esses lugares situados no povoado salmantino têm pontos geográficos que servem, em um primeiro momento, de referencial concreto para que seja possível o conseguinte desenrolar da imaginação (BOURNEUF; OUELLET, 1976), do espaço subjetivo, interno e, conseqüentemente, projetado pelo narrador.

A começar pelos espaços físicos, efetivos, uma vez que o “espaço geográfico refere-se a toda e qualquer superfície terrestre [...]”, segundo o geógrafo Almeida (2000, p. 72), é válido apontar a localização do povoado, que ficava

“Situado en el declive de una gran colina, en cuya cima se hallan los vestigios de un castillo muy antiguo [...]. El terreno es generalmente de secano, en parte llano, en parte montuoso, con algunas huertas comprendiendo en todo sobre 6999 fanegadas de tierra en cultivo y

164 de monte y pasto. Los caminos son vecinales y se encuentran en malísimo estado, excepto la carretera que se ha abierto desde el pueblo al Duero, a la distancia de dos horas, que aunque estrecha y defectuosa se conserva hasta el día bien. La correspondencia se recibe de la cabeza del partido, dos veces en la semana. Producción: trigo, centeno, cebada, aceite, vino, bellotas, varias hortalizas y legumbres, que todas bastan para el consumo de la vecindad y aun se exportan las sobrantes; hay ganado lanar, vacuno, cabrío y de cerda, y caza de liebres, perdices y conejos. Industrias: la agrícola, algunos lagares y varios telares de jerga pajiza. Población: 505 vecinos, 1526 almas. [...].” (EGIDO, 1996, p. 230-231).

Essa descrição, segundo o narrador, procede do “*Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar, de don Pascual Madoz, edición de 1843 [...]*”. O avô consultou esse dicionário em 1872 e, embora o local não promettesse felicidade, pelo menos garantiria a tranquilidade necessária para os planos de um recém-formado em Medicina. Essa “[...] *ubicación [que] estaría alrededor de Hinojosa de Duero [...]*” (MARCOS, 1996, n.p), caracteriza um local pacato, rural, onde a povoação cultivava a terra e vivia de seu cultivo. Por conta disso, fica evidente que se trata de um local afastado, de modo que é difícil chegar aos caminhos que lhe dão acesso, com exceção da estrada que fica a duas horas do povoado ao “Duero”, o rio que nasce na Serra de Urbión, na Espanha, e atravessa o norte de Portugal até desembocar nas cidades do Porto e da Vila Nova da Gaia.

Pela distância em horas do povoado ao rio Douro, é possível, portanto, estimar que sua localização no mapa esteja a duas horas de Arribes del Deuro, “*en el oeste de Zamora y Salamanca, donde el Duero se hace frontera con Portugal [...]*”¹¹. Isto posto, certifica-se que o povoado fica próximo de Salamanca, lugar de provável naturalidade do patriarca Adbón, e onde se graduou médico. Com a formação científica em medicina obtida em Salamanca, e imbuído dos ideais políticos de cunho republicano, chegou em 1872 ao referido

[...] pueblo y [donde] tuviste que andar entre encinas petrificadas y pastizales desabridos, castigados por el cierzo, aquella distancia que no era nada para tus enormes piernas, ni para tu euforia republicana, con la cabeza llena de las proclamas federalistas de Pi i Margall. [...] Hijo de un notario krausista; habías terminado la carrera en junio y al otoño siguiente aceptaste venir aquí, obligado por la

¹¹ Citação retirada do site oficial do *Patrimonio Cultural de Castilla e León*. Disponível em: <<https://patrimonionatural.org/espacios-naturales/parque-natural/parque-natural-arribes-del-duero>>. Acesso em março de 2022.

necesidad económica, que te rondaba desde la muerte de tu padre, con tu brillante expediente académico, tu republicanismo de barricada con la trinidad mágica de Salmerón, Castelar y Pi i Margall, y la bondad de tu corazón en busca de destino, dispuesto a sacrificarte por aquella humanidad doliente [...]. (EGIDO, 1996, p. 228-229, grifos nossos).¹²

Diante do exposto, com formação acadêmica e ideal republicano, o patriarca Abdón chegou ao inóspito povoado acreditando que “[...] *sólo el amor y la revolución podían cambiar el mundo y librar al hombre de sus lacras y sus males*”. (EGIDO, 1996, p. 229). Com base nisso, ficou neste lugar para viver na prática sua ideologia, construir sua história e, por conseguinte, a do povoado.

No entanto, ao adentrar o espaço rural, veremos que o patriarca Abdón também se insere na ambientação insólita deste lugar. Assim, os elementos geográficos do campo objetivo são extrapolados, pois, de acordo com o geógrafo Almeida (2000, p. 76), o trabalho espacial objetivo ancora no “[...] ambiente da subjetividade espacial a importância dos fatores culturais e psíquicos [...]”.

¹² No que tange às questões históricas, é importante saber que o patriarca Abdón era filho de um juiz com ideal krausista. Este termo advém do nome do filósofo alemão Karl Christian Friedrich Krause (1781-1832), marcante na Espanha porque influenciou o grupo republicano com a rejeição do Estado absolutista e a defesa de um Estado federalista e, conseqüentemente, uma humanidade mais justa e unida. De acordo com juiz Afonso Posada, em seu livro *Breve historia del krausismo español* (1981), o “[...] *krausismo españolizado puede sintetizarse – o simbolizarse – en tres nombres verdaderamente representativos [...] son aquellos nombres los de Krause, Sanz del Río y Giner de los Ríos. El krausismo de Sanz del Río, tan próximo a Krause, y el de más directamente inspirado en su doctrina, como veremos, ofrece no obstante caracteres propios explicables como consecuencia natural de la índole personalísima de su enseñanza, que no fue solo labor docente en la cátedra, sino ejemplo en el vivir cotidiano, vivir difícil, entonces en medio social y político ingrato, adverso, agresivo.* (POSADA, 1981, p. 32).

Quanto aos três nomes referidos pelo narrador como *trinidad magica*, isto é, *Pi i Margall, Salmerón e Castelar*. “*El primer presidente de la República, el catalán Francisco Pi y Margal, representaba esta tendencia, que buscaba la formación de territorios autónomos, que luego se federarían libremente. [...] Porém, o movimento revolucionário radical que buscava independência local, chamado cantonalismo, afetou a união nacional. O exército precisou intervir para conter os revoltosos, e o então presidente se demitiu. Su sucesor, Nicolás Salmerón tuvo que ponerse prácticamente en manos de los altos mandos de las Fuerzas Armadas, los únicos que parecían capaces de restaurar la normalidad. [...] Salmerón, que se negaba a firmar las sentencias de muerte, se vio obligado a admitir en septiembre de 1873, tras sólo dos meses de mandato. Le sucedió Emilio Castelar, un republicano moderado que, al modo de Thiers en Francia, asumió poderes dictatoriales y facilitó aún más a los militares el control de la situación. [...] Cuando las Cortes, alarmadas por el giro autoritario del Gobierno, votaron el 2 de enero de 1874 la destitución de Castelar, el gobernador militar de Madrid, general Pavía, hizo las tropas entrasen en el Parlamento y lo disolvieran. La República española se había convertido en una dictadura militar.* (ÁLVAREZ, PECHARROMÁN, 2005, p. 150).

Dito de outra forma, dentro do espaço subsiste a ambientação, sobre a qual se entende ser, à luz de Lins (1976, p. 77, grifo do autor), “[...] o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provar, na narrativa, a noção de um determinado *ambiente*. Para a aferição do espaço, levamos a nossa experiência de mundo [...]”. Na relação entre um e outro,

[...] na medida em que não se deve confundir espaço com ambientação, para efeito de análise, exige-se do leitor perspicácia e familiaridade com a literatura para que o espaço puro e simples (o quarto, a sala, a rua, o barzinho, a caverna, o armário, etc.) seja entrevisto em um quadro de significados mais complexos, participantes estes da ambientação. Em outras palavras ainda: o espaço é denotado; a ambientação é conotada. O primeiro é patente e explícito; o segundo é subjacente e implícito. O primeiro contém dados da realidade que, numa instância posterior, podem alcançar uma dimensão simbólica. (DIMAS, 1987, p. 20).

Diante disso, entendemos que o espaço se volta à descrição dos aspectos físicos que denotam o lugar. A ambientação, por sua vez, porta significações que dizem respeito à atmosfera do local, que conotativamente subjaz o espaço denotado. Espaço e ambientação coexistem e influenciam na constituição do personagem e de seu entorno. No caso do romance em análise, essa influência malograda abarca a “linhagem Abdón”, uma vez que ela passa de geração em geração.

Como vimos, a herança de terra e infortúnios foi constituída pelo patriarca no povoado, lugar onde se casou por duas vezes e teve, ao todo, cinco filhos, dentre os quais um único homem: Abdón, que na juventude “[...] *había empezado a estudiar en Salamanca, [pero] tuve que dejarlo por falta de dinero*”. A escassez financeira o fez ir para a América, pois este “[...] *era el destino natural de los emigrantes de la región. Aquella humillación no te dolió, porque todo podía haber sido peor*”. (EGIDO, 1996, p. 248).

Fica evidente que o lugar escasso foi afetando a euforia republicana do patriarca, bem como as finanças da família a ponto de impactar os estudos e a vida de Abdón filho, em quem ficou depositada a esperança de reversão da escassez, ao partir para “fazer a América”. E “[...] *desde América las había pagado todas.*” (EGIDO, 1996, p. 250). O narrador refere-se às dívidas do patriarca. Dívidas que Abdón filho havia conseguido pagar, enviando dinheiro da América para ajudar a família. Depois, ao regressar ao povoado, Abdón filho

comprou um terreno, que se situava a “[...] *cuatro kilómetros a pie* [...]” (EGIDO, 1996, p. 196) da velha casa da “família Abdón” e que

Se llamaba La Malgarrida y no existía sino en tu imaginación. Después de haberla soñado durante muchos años, la fuiste rehaciendo con retazos de tu memoria y con instantes de tu propia vida. Tenía más de cincuenta hectáreas, de las que sólo veinte eran cultivables; el resto eran canchales de monte bajo y rocas a flor de piel. Pero nada te preocupaba de su fragosidad, ni de su fertilidad escasa. Sólo pensabas en su real existencia y en los límites de su extensión, que nunca alcanzarían los de tus deseos. Su geografía era abrupta y desigual, con llanos felices, piornales crueles y un arroyo blanco, que la atravesaba de arriba abajo, y que rendía sus aguas ocasionales en otro arroyo, también seco la mayor parte del año, que la cortaba de noroeste a sudeste y la dividía en dos partes asimétricas, como una cintura. Era un terreno encrespado y violento, que se iba levantando hasta terminar en un sierro dentellado, que agredía el horizonte y dejaba caer una interminable escombrera de piedras de cuarzo blanco y gejos veteados de amarillo, que se des hacia sobre la ladera como una ola de cascajo. Desde allí arriba, se veía toda la foca, que parecía una lámina combada, que formaba un rectángulo irregular, que recordaba un cuenco imperfecto, sembrado de árboles precarios y de calveros indecorosos. Pero, en el principio, no era nada. (EGIDO, 1996, p. 11).

“La Malgarrida”, como o próprio nome indica, porta características de uma terra “mal” garrida. Em outras palavras, o termo “mal” pode ser entendido como a qualificação da terra, que não é garrida. Com base na definição dicionarizada, tem-se que garrida¹³ ou garrido é aquilo “[...] 1 que tem elegância, graça; loução, galante, 2 que tem muitos adornos, enfeites; janota, casquilho 3 *fig.* que é vivo, alegre, animado 4 *fig.* que atrai atenções; vistoso [...]” (HOUAISS, 2009, p. 956). Tais características não são atributos da extensa paisagem rural e de baixa fertilidade.

Todavia, mesmo sendo “mal” garrida, essa foi a terra escolhida pelo tio do narrador para que fosse ali construída uma casa, a sua morada. A conexão entre espaço, ambientação e personagem é transmitida do tio para o narrador, que não só herdou a propriedade do tio, mas também o sonho de edificar nela uma casa. Portanto, a questão espacial está atrelada à vida das personagens desde Abdón, o patriarca, passando para

¹³ O termo “garrida,do” de acordo com o *Diccionario de la Real Academia Española*, refere-se ao que é “1. Dicho de una persona: Gallarda o robusta; 2. Dicho de una mujer: Lozana y bien parecida; 3. Galano, elegante”. Disponível em: <<https://dle.rae.es/garrido>>. Acesso em março de 2022.

seu filho, Abdón, até chegar no narrador, Abdón. Assim, esse amálgama entre personagens e espaços refere-se a categorias que se constroem conjuntamente na diegese em estudo, pois, segundo Lins (1976, p. 69, grifo do autor),

[...] Onde, por exemplo, acaba a *personagem* e começa o seu *espaço*? A separação começa a apresentar dificuldades quando nos ocorre que mesmo a personagem é *espaço*, e que também suas recordações e até as visões de um futuro feliz, a vitória, a fortuna, flutuam em algo que, simetricamente ao *tempo psicológico*, designaríamos como *espaço psicológico* [...] assim, [...] tudo na ficção sugere a existência do espaço – e mesmo a reflexão, oriunda de uma presença sem nome, evoca o espaço onde a proferem e exige um mundo no qual cobra sentido.

Entendemos que as recordações e as visões da personagem atrelam tempo psicológico a espaço psicológico do protagonista da diegese. Portanto, tempo, espaço e personagem compõem a consciência, a memória de lugar. Esta memória remete ao coletivo, especialmente ao coletivo familiar. Deste modo é que o narrador volta à lembrança do terreno do tio e possibilita

El encuentro con la niñez y con aquella finca del verano, que he heredado yo y que la he arrastrado durante muchos años, sin saber qué hacer con ella, pesándome como un confuso remordimiento de deslealtad familiar y traición a mis orígenes. Aquella tierra resucita en mí la parte buena que, a pesar mío, me une al que fui. No sólo estimula la nostalgia, sino que rehace las fuentes de un placer que tenía olvidado, del mismo modo que sonreímos a un grupo de casas viejas, como si fueran una persona, o a una tapia derruida, que vimos hace tiempo oscureciendo un paisaje y que puede producirnos un éxtasis de epifanía. Porque un árbol solo, en medio de un pedregal, puede ser el anuncio del edén tan deseado. Y, junto a la tierra, mi tío Abdón, que hizo posible aquel paisaje, en el que tantas veces fui feliz. Ahora ya soy el viejo que él era. (EGIDO, 1996, p. 43).

Ao recordar o lugar onde muitas vezes foi feliz na infância, Abdón narrador evoca a imagem de tio Abdón não só como aquela de um adulto que fez a diferença na vida de uma criança, mas sobretudo como uma imagem com a qual se espelha no presente da enunciação. Esse espelhamento entre Abdón narrador e Abdón tio exhibe o narrador partindo do presente de seus sessenta e cinco anos para retomar a imagem de um lugar do passado, do terreno do tio, cuja lembrança expõe o grupo familiar, a

memória individual e, conseqüentemente, a memória coletiva. Isso ocorre porque, à luz do sociólogo francês Maurice Halbwachs, em seu livro *Memória coletiva* (2006, p. 60), “a intuição sensível está sempre no presente”, pois “[...] o sentimento da unidade do eu deriva desse pensamento coletivo. É por intermédio da consciência que consideramos, a cada momento, pertencer simultaneamente a vários meios; mas essa consciência existe apenas no presente”. (RICOEUR, 2007, p. 133).

Portanto, a memória é retomada a partir do presente. De acordo com Halbwachs (2006), essa memória pode ser configurada como memória individual, de uma pessoa hospedeira da memória coletiva. Portanto, mesmo que a memória seja uma construção individual, o sujeito nunca está só, uma vez que ele pertence a um grupo de referência familiar, social, coletivo. Assim, a memória individual abriga em seu interior a memória coletiva e ambas são sustentadas por um espaço. Isso se processa porque

Quando inserido numa parte do espaço, um grupo o molda à sua imagem, mas ao mesmo tempo se dobra e se adapta a coisas materiais que a ela resistem. [...] Não é o indivíduo isolado, é o indivíduo enquanto grupo, é o grupo em si [...]. Assim se explica como as imagens espaciais desempenham esse papel de memória coletiva. (HALBWACHS, 2006, p. 159).

Deste modo, Abdón o narrador, como um integrante da “família Abdón” procura reconstituir as lembranças e as histórias de cada familiar, atrelando-as ao grupo e ao espaço. As imagens dos espaços e ambientes referentes à casa do patriarca e predominantemente do terreno do tio Abdón suscitam a memória do narrador sobre sua infância e adolescência com o coletivo familiar.

A começar pela infância, cujas reminiscências conectam-se prontamente, de acordo com o narrador, com “*mi hermano Samuel, con el que compartí mi niñez y mi adolescencia y al que dejé de ver a los veinte años y recuperaré a los cincuenta, cuando la vida le había convertido en un extraño, al que tenía que volver a conocer*”. (EGIDO, 1996, p. 35).

A infância de ambos, nos espaços da “família Abdón”, permanece idílica na memória do narrador, enquanto que para Samuel, segundo o narrador, “[...] *fue aquí donde ocurrió y lo que de verdad hiciste fue acabar odiando este paisaje, que había sido a la vez nuestro **paraíso** [...]*” (EGIDO, 1996, p. 50, grifo nosso). Isso se explica porque Samuel, na juventude, foi apreendido e torturado pelos nacionalistas, partidários

do ideal fascista e falangista do general Franco, portanto algozes dos que expressavam ideal republicano. Dentre os nacionalistas que capturaram Samuel escrevendo em uma parede pública alguma ofensa à honra, mais precisamente à virilidade do general Franco, estava Macário, um criado da casa do avô e morador do povoado.

Podemos ver que a memória do narrador apresenta questões propriamente históricas indicativas do período de Guerra Civil Espanhola (1936-1939). Nota-se, portanto, a memória diretamente vinculada ao espaço, ao coletivo e à história, uma vez que o “[...] ambiente material traz ao mesmo tempo a nossa marca e a dos outros. Nossa casa, nossos móveis e a maneira como são arrumados, todo arranjo das peças em que vivemos, nos lembram nossa família [...] com frequência nesse contexto”. (HALBWACHS, 2006, p, 157).

Assim, o contexto republicano da “família Abdón” marca não só o “paraíso perdido” do narrador e de seu irmão com interferências históricas, mas também a vida das outras personagens, como a de tio Abdón, que depois de regressar da emigração na América, e de projetar a casa no terreno espanhol, precisa novamente deixar a Espanha, dessa vez às pressas, se exilar,

Porque, después de tantos años y de tantas contrariedades y retrasos, ha empezado a existir algo que estuviste a punto de hacer y a lo que tuviste que renunciar en aquel verano del 36¹⁴, cuando supiste que iban a buscarte, quizá para matarte, como a tantos otros hombres del pueblo, incluidos algunos de tus amigos y conocidos, y tuviste que salir huyendo a Portugal, camino de la Argentina, a repetir tu primera juventud de emigrante, sin tiempo de hacer la maleta y sin más equipaje que una mano delante y otra detrás. Entonces ni siquiera te vi marchar, atento a otras aventuras, que no tenían nada que ver con tu huida, y creo que ni me besaste para que nadie supiera, ni yo mismo, que te ibas. Yo era un niño al que se le ocultan esas cosas y para el que tu ausencia inexplicable era sólo otro acontecimiento extraordinario, como tantos otros episodios de la vida cotidiana de cada verano. (EGIDO, 1996, p. 117-118).

Como se nota, as lembranças de infância do narrador sobre o tio, o espaço e o tempo “[...] ocorrem em lugares socialmente marcados: o jardim, a casa, o porão, etc.” (RICOEUR, 2007, p. 131). Por isso que, mais adiante, veremos, à luz de Gaston Bachelard (1993), que esses espaços de vivência social, familiar, ecoam no espaço

¹⁴ *A lo largo del verano de 1936, se fueron definiendo los frentes de lo que ya era una auténtica guerra. (ÁLVAREZ, PECHARROMÁN, 2005, p. 175). A auténtica Guerra Civil Espanhola (1936-1939).*

interno do narrador, e que por meio da dialética entre o interno e o externo, da memória e do imaginário, vai se construindo a “casa da memória”.

Casa essa que se embasa na casa do tio por fazer, bem como na casa do avô, onde habitavam adultos que ocultavam certos eventos de Abdón criança, e que marcaram sua memória até o presente da enunciação do narrador, que busca recolher diversos vestígios dos anos iniciais de sua vida. Nessa dinâmica da rememoração, a imaginação se manifesta para juntar o material fragmentado.

Desse modo, na tentativa de resgatar fragmentos da memória mais íntima atrelada à memória coletiva, o fator histórico se faz presente no “paraíso perdido” do narrador, uma vez que a “[...] história é a compilação dos fatos que ocuparam maior lugar na memória dos homens”. (HALBWACHS, 2006, p. 100). Diante disso, podemos dizer que o narrador representa simultaneamente a memória ainda viva, individual, coletiva e histórica do lado republicano. Lado herdado do avô e de tio Abdón, “[...] *el único republicano entre los terratenientes del pueblo y por eso te condenaron y te obligaron a salir huyendo.*” (EGIDO, 1996, p. 120). Esse fato marcante ocupou a memória do narrador, que lembra a volta do tio Abdón da seguinte maneira:

Cuando volviste del exilio, ni siquiera viste a los derrotados del pueblo, de los que todavía quedaban algunos, humillados e indomables, hirsutos y solitarios, salidos de las cárceles o de los primeros campos de concentración, aunque la mayoría habían muerto en los frentes de batalla o los habían fusilado antes y después de la guerra o se habían marchado lejos, a otros países para no volver nunca. (EGIDO, 1996, p. 125-126).

No que tange às lembranças das personagens femininas, pelo viés da memória do narrador, se nota que elas sofreram veladamente com as mazelas do momento histórico em um território insólito e nacionalista. Portanto, ao rememorar o passado de tia Sara, o narrador conta que seu desafortunado destino procedeu porque:

Eras la hija del médico y tu escaso patrimonio te apartaba de tus posibles pretendientes, más interesados en la posesión de la tierra que en la adoración de una mujer perfecta. Por eso, cuando aquel hombre, que se diferenciaba de los otros, porque por lo menos era limpio y silencioso, con un silencio que presagiaba la ternura, te habló, le creíste y le volviste a creer cuando te habló de amor [...]. (EGIDO, 1996, p. 217).

Em virtude do fracasso familiar com as terras e as finanças, o romance de tia Sara com Bartolomé teve uma evolução trágica, visto que os pais dos amantes não aceitavam o romance, pois “*el padre de Bartolomé, el cacique que más sañudamente luchaba contra tu padre, había comprendido que tú eras su punto más vulnerable y te asignó el papel de víctima en sus planes de venganza.*” (EGIDO, 1996, p. 217). A vingança do cacique contra tia Sara e Abdón, o patriarca, foi a preferência de ver o próprio filho morto a casar-se com uma “Abdón”.

No que diz respeito à tia Aurorita, o narrador lança um olhar sobre o mal que a acometia ao longo do tempo, espaço e memória do povoado: a feiura, pois

El genoma familiar había destilado sus peores cualidades en la conformación de tu persona. [...] Todos los rasgos menos agraciados de nuestros antepasados, sus defectos físicos más delirantes, habían aflorado en ti y habían logrado componer la criatura más espantosamente fea de las que el pueblo guardaba memoria. (EGIDO, 1996, p. 141).

Quanto à tia Noemi, a lembrança de tio Abdón a seu respeito enfoca a infelicidade de uma carola, quase freira, que teve um casamento arranjado e um filho indesejado. A revisitação do narrador ao infortunado destino da tia deu-se

Cuando un día me atreví a preguntarte, en aquella convivencia doméstica de los veranos, en la que alternaban tu vejez y mi curiosidad adolescente, por qué te habías casado con aquel hombre, me miraste como desde un pozo, en el que estuvieras debatiendo tus angustias y que te hubiera llenado los ojos de agua [...] con la respiración agitada y la boca abierta como un pez que agonizara. Una vez más te callabas para que el pasado no se te notara. (EGIDO, 1996, p. 99).

Percebe-se que, apesar da intenção do narrador de resgatar especificamente os idílicos momentos do passado, dele e supostamente dos familiares, vividos durante a infância, a fim de materializar o “paraíso perdido” em sua tentativa de edificação do “paraíso resgatado”, acaba por resgatar e expor outros acontecimentos, aqueles que os familiares tentavam esquecer ou ocultar. Desse modo, a tentativa de seleção das boas lembranças mistura-se com os tormentos e fracassos de cada um dos familiares, aqueles

que desejavam esquecer. O narrador expõe com detalhes essas facetas da memória para compor sua obra, que ele denomina “casa da memória”.

2.3 A “casa da memória” e suas impressões na visão presente das coisas presentes

A visão e a voz do narrador no presente da narração dizem respeito ao momento da edificação das obras da casa e da escrita. Com base na memória dos lugares que evocam o “paraíso perdido”, o narrador busca resgatar a ambientação de dado espaço-tempo por meio da construção da “casa da memória”. Este espaço, fundamentado pela memória e concebido pela imaginação de Abdón, o narrador, é instituído de duas formas: pela tentativa da construção efetiva da casa no terreno herdado de tio Abdón e pela produção escrita do narrador, uma vez que, ao mesmo tempo em que projeta e começa a construir a casa, registra por escrito tanto esse processo como o de recuperação de suas memórias familiares.

Portanto, a “casa da memória” corresponde a um lar subjetivo, que comporta as vivências de uma família e as lembranças de todos os seus membros. Esse lugar é transportado para o espaço físico com a ideia de materializar, na obra da casa, bem como na obra escrita, o subjetivo do lar, capturando a ambientação própria dele. Tal espaço privado, composto por dadas significações, pode ser estudado à luz da teoria do filósofo francês Gaston Bachelard (1993), que desenvolve em sua obra *A poética do espaço*, por meio de uma perspectiva fenomenológica, a teoria sobre os espaços íntimos, a dialética entre interior/exterior e as imagens poéticas, que emergem na consciência como sendo arquetípicas do ser humano.

Em sua obra, Bachelard (1993, p. 28) desenvolve o conceito de topoanálise, que define como

[...] o estudo psicológico sistemático dos locais da vida íntima. Nesse teatro do passado que é a memória, o cenário mantém os personagens em seu papel dominante. Por vezes acreditamos conhecer-nos no tempo, ao passo que se conhece apenas uma série de fixações no espaço da estabilidade do ser, de um ser que não quer passar no tempo; que no próprio passado, quando sair em busca do tempo perdido, quer “suspender” o voo do tempo em seus mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido. É essa função do espaço.

Além da casa, local da vida íntima onde o ser retém no espaço o tempo vivido por meio da memória, o autor faz referência a espaços como o porão, o sótão, a gaveta, os cofres, os armários, o ninho, as conchas, a imensidão íntima e as oposições espaciais interior/exterior e miniatura/imensidão. Logo, Bachelard explica a toponálise por meio das relações entre o espaço que comporta a vida privada e os contrastes desta com o âmbito externo, social e cultural, possibilitando uma interpretação da categoria espacial na obra literária.

Ao adentrar a relação do ser com a casa, o autor afirma que “[...] há sentido em dizer que se “lê uma casa”, que se “lê um quarto”, já que quarto e casa são diagramas da psicologia que guiam os escritores e poetas na análise da intimidade”. (BACHELARD, 1993, p. 55). Em virtude disso, é pertinente afirmar que o narrador tenha se fundamentado na “leitura da casa” da “família Abdón” e, mais especificamente, em “La Malgarrida”, terreno de Abdón, para construir a nova casa, bem como para produzir a escrita, a narrativa desse processo.

Sobre o último espaço referido, o narrador afirma que “[...] *mi tío Abdón también había elegido aquel paraje para levantar allí un refugio [...]. En este mismo lugar, sacralizado por la felicidad de mi pasado, levantaré la casa de mi memoria.*” (EGIDO, 1996, p. 46-47). Deste modo, as obras da casa e da escrita guiam o narrador escritor com certa urgência para o caminho da concretização no tempo presente devido à crença dele não ter um futuro muito extenso para finalizar a edificação dos espaços íntimos, visto que

*Una casa se hace para el futuro y yo no tengo futuro. Me he gastado esperando el futuro y ahora no lo tengo. Sólo tengo el pasado, confuso, fragmentario y a veces olvidado; siempre cerrado. En realidad, sólo soy mi memoria, que se me rompe a trozos, que se me pierde cuando quiero cogerla y retenerla. Quizá la casa hubiera sido la casa de la memoria el lugar donde almacenar los recuerdos y devolverlos a la vida. Cuatro paredes para albergar lo que queda de mí, lo poco que todavía me identifica. A lo mejor, nada más que las palabras que **estoy escribiendo**, como si fueran lo verdaderamente mío [...].* (EGIDO, 1996, p. 39-40, grifo nosso).

Os verbos em destaque, conjugados no presente do indicativo, apontam o presente do desenvolvimento da escrita do narrador, tempo no qual Abdón personifica o passado ao dizer, no presente, que é sua própria memória. Essa dinâmica da narrativa de

memória presentificativa explícita aqui o “[...] desenvolvimento simultâneo dos atos narrados e da recepção desses mesmos atos pelo narrador, que a um só tempo revisita seu passado e atribui a ele um sentido fortemente particular”. (SANDANELLO, 2015, p. 101).

Esse sentido particular dado pelo narrador ao passado revisitado segue os preceitos da fenomenologia da imaginação poética, segundo a qual: “[...] antes de ser é preciso dizer. Dizer, se não aos outros, pelo menos a si mesmo. E sempre avançar. Nessa orientação, o universo da palavra comanda todos os fenômenos do ser [...]”. (BACHELARD, 1993, p. 224).

O universo da palavra comanda a produção da “palavra casa”, do registro no presente da “casa da memória” de Abdón, pois, de acordo com Bachelard (1993, p. 155), “as palavras - eu o imagino frequentemente - são casinhas com porão e sótão. Subir a escada na casa da palavra é, de degrau em degrau, abstrair. Descer ao porão é sonhar [...]”.

Ademais, o narrador, construindo pela escrita a “casa da memória”, segue com a ideia de construção efetiva da casa por meio de

*[...] un proyecto fortuito y quizá loco, nacido de la reverdecida euforia de mi sexagésimo quinto aniversario, se ha convertido por la tenacidad de sus detractores y mi deseo de una última felicidad, en una razón de mi vida. Construir esa casa puede que sea mi decisión final, el gesto de mi despedida. Será como un reencuentro conmigo mismo, con el pasado al que tantas veces he traicionado y con mis muertos, a los que veo detrás de los rasgos de mi cara y siento detrás de las palabras de mi lenguaje y de las ideas que me confunden a la hora de pensar. Sin nada mejor que hacer y sin que se me ocurriera otra forma de congraciarme con ellos y con mi pasado, **imaginé** construir una casa que me devolviera los recuerdos de mi niñez dormida y cerrara el ciclo de mi existencia desaprovechada. (EGIDO, 1996, p. 35-36, grifo nosso).*

Na narrativa, nota-se que o narrador se utiliza de outros tempos verbais que se misturam e alimentam a ideia do projeto. Dito de outra forma, ele nutre sua imaginação com a memória, o que promove a projeção onírica da “casa da memória”, haja vista a ideia de uma construção portando “[...] *cuatro paredes para albergar lo que queda de mí, lo poco que todavía me identifica.*” (EGIDO, 1996, p.40). Diante dessa imagem, vemos

[...] a imaginação construir “paredes” com sombras impalpáveis, reconfortar-se com ilusões de proteção – ou, inversamente tremer atrás de grossos muros, duvidar das mais sólidas muralhas. Em suma, na mais interminável das dialéticas, o ser abrigado sensibiliza os limites de seu abrigo. Vive a casa em sua realidade em sua virtualidade através do pensamento e dos sonhos. Por conseguinte, todos os abrigos, todos os refúgios todos os aposentos têm valores oníricos consoantes. [...] Todo um passado vem viver, pelo sonho, numa casa nova. (BACHELARD, 1993, p. 25).

Portanto, as quatro paredes que o narrador quer construir são para abrigar o que o identifica como “Abdón”. Sua identidade advém de sua memória individual e coletiva da “família Abdón” abarcadas em um local, em uma casa. Daí a necessidade de construir uma morada para abrigar a memória e a identidade. Nota-se tanto a casa real, que está no pensamento e na memória do narrador, como a casa virtual, que alimenta seu sonho, tomarem forma externa na casa nova:

*Una casa para estar a gusto, como en un error, y aunque sólo sea para una tarde, una sola tarde, que espera serenamente la noche. Quizá la felicidad, que me ha sido siempre tan esquiva, sea posible esa tarde en la nueva casa. [...] Me imagino toda una tarde mirando a través de un ventanal, que respete mi memoria, y esto me compensará de la dura tarea de haber vivido. **La casa será ese ventanal y yo seré el hombre que estará mirando.** (EGIDO, 1996, p. 40, grifo nosso).*

No campo da imaginação do narrador, a casa se reduz a quatro paredes, onde deve haver uma grande janela pela qual seja possível ver o cair do dia. O lugar da casa na esfera imaginativa toma forma concreta quando, segundo o narrador, segue “*decidido a hacerla, no me importa su estilo, con tal que no ofenda a la vista [...] gran ventanal hacia el poniente [...]*”. (EGIDO, 1996, p. 47).

Para empreender a construção da casa com a grande janela, o narrador depara-se com diversas dificuldades, como o processo de divórcio com sua mulher que, assim como seus sete filhos, nunca o apoiaram com o projeto de construção da casa em “La Malgarrida”. Todavia, o narrador consegue encontrar incentivo em sua namorada, uma mulher mais jovem que ele conhece na livraria quando estava lançando um livro. Ela é quem apoia o narrador na passagem do projeto imaginário da casa para um projeto efetivamente técnico.

De acordo com o narrador, ele e sua namorada,

Fuimos juntos a ver al arquitecto, del que me habían hablado bien unos amigos míos de moral fiable. Era un hombre joven, con cuello de pajarita, pelo revuelto y claudicante, gafas de Harold Lloyd, chaqueta de tweed y un desdeñoso aire oxoniense, que simulaba la inteligencia. [...] Y, en cuanto le explicamos nuestras ideas, el proyecto le pareció insensato e inviable. Estaba acostumbrado, a pesar de su aspecto de bioquímico molecular en espera del Premio Nobel, a imaginar casas [...]. Pero nunca le habían encargado una casa que sirviera fundamentalmente para mirar y menos todavía para que los muertos de la familia se asomaran a un gran ventanal para ver el paisaje. Porque todo había ido más o menos bien hasta llegar a lo del ventanal, que aceptó finalmente, como si presagiara un cataclismo y fuera el capricho loco de un literato, vencido por la arterioesclerosis y afectado por una imaginación libresca y anticuada, y de una muchacha pervertida y probablemente tarada mental, que no sabía dónde iba a meterse. (EGIDO, 1996, p. 81-82).

Como se nota, o narrador, como um literato movido pela imaginação, apresenta a ideia insólita do “ventanal”, que, ainda de acordo com o narrador, “*La Academia define el “ventanal”, como el que nosotros queríamos, “ventana grande como las de las catedrales”, con evidente exageración, con las que no entra el viento sino la luz [...]*”. (EGIDO, 1996, p. 83).

Deste modo, o “ventanal”,¹⁵ cuja tradução para o português seria janela grande, apresenta a ideia de abertura para o mundo, visto que “pela janela do poeta, a casa empreende com o mundo um intercâmbio de imensidade” (BACHELARD, 1993, p. 81-82), sobretudo a imensidade do poente, isto é, de “la fatiga del sol”. Por isso, para o narrador é necessário que o espaço íntimo da casa esteja reduzido a uma janela, para garantir o intercâmbio entre o interior de sua morada e o mundo inteiro. Esta foi a resposta do narrador à questão do

[...] arquitecto [que] nos entregó, por fin, los planos de la casa [...]. Yo no le había pedido una casa, sino un ventanal, al que justificase una vivienda y explicase un paisaje, un marco que encuadrara una mirada y que hiciera superfluo todo lo demás. El arquitecto, que no

¹⁵ A entrada do termo *ventanal* no dicionário *Señas* é a seguinte: “*Ventanal* – s.m. Ventana grande: *en el salón hay un ~ que cubre toda la pared del fondo. Janelão*”. (SEÑAS, 2001, p. 1288, grifo do autor). Similar a *janelão* é “grande janela”, expressão que eventualmente utilizaremos como tradução para *ventanal*.

cejaba en el asedio de tu cuerpo, me preguntó qué habría detrás de este ventanal, que nunca me parecía suficientemente grande y que sólo se conformaría con las mayores dimensiones que se pudieran fabricar, y yo le contesté que lo que había detrás no importaba, que lo que importaba era lo que había delante, que era el mundo entero, para que seis o siete personas lo pudieran ver bien, sin estorbarse unos a otros, sentados de tal manera que lo abarcaran todo, sin tener que moverse, sin esforzar la vista, sin más exigencia que las de su curiosidad y la molicie de la memoria y sin más trabajo que el de abrir los ojos. “Pero ese espacio detrás del ventanal, ¿será un salón, un comedor, un cuarto de estar?”, me preguntaba, y yo le respondía: “Nada de eso. Será un cuarto de mirar”. Naturalmente, no nos entendíamos, ni podíamos entendernos.

-Entonces, ¿usted lo que quiere es una galería?

-Tampoco es eso. Yo lo que quiero es un ventanal.

-Entonces, ¿un mirador?

-Un mirador es otra cosa; es algo convencional. Piense usted que lo que yo pretendo es una casa para mirar, no un cuarto acristalado.

-Hagamos entonces una casa transparente, de cristal y aluminio.

-No, eso es lo que usted querría, para buscarse un hueco en las antologías. No, lo que yo quiero, se lo repito, es un marco para mirar a través de él y que mire hacia poniente y que ellos también puedan mirar.

-Quiénes son ellos?

-Mis muertos. (EGIDO, 1996, p. 83-84).

A planta da casa, com base na memória, está interrelacionada com a exigência da grande janela para que os mortos possam ver o sol poente, espaço este fundamentado na imaginação do narrador. Assim, “abordando as imagens da casa com cuidado de não romper a solidariedade entre a memória e a imaginação” (BACHELARD, 1993, p. 26) foi que o narrador teve base para iniciar o plano de construção efetiva da “casa da memória”. Essa edificação durou até que os serviços judiciais do divórcio interferiram; por isso é que, de acordo com o narrador, “*me bloquearon las cuentas bancarias y tuve que suspender la construcción de la casa em La Malgarrida*”. (EGIDO, 1996, p. 88).

Em detrimento da suspensão da obra, é óbvio e esperado pelo narrador que “[...] *la casa por sí misma empezará a deteriorarse por su falta de terminación y por el paso de los años*. (EGIDO, 1996, p. 268). Por conta disso, “[...] *ninguna casa de Lloyd Wright*¹⁶” (EGIDO, 1996, p. 93) poderia concretamente acolher os “Abdóns”.

¹⁶ Frank Lloyd Wright (1867-1959) foi um arquiteto estadunidense criador da “arquitetura orgânica”, também conhecida como integral ou natural. De acordo com o estudioso Carvalho (2016, p. 61-62), “a arquitetura da integridade de Wright é primeiramente uma que se funda na unicidade e fluidez entre

No entanto, há outra obra que concomitantemente se processa e que permanece alimentando a ânsia do narrador “[...] *de sobrevivirte en una obra, que a lo mejor es la verdadera razón que te mueve, como lector frecuente de Unamuno pues nunca escarmentarás a las tentaciones de la historia y de la literatura [...]*. (EGIDO, 1996, p.54). Esta obra não é aquela que comporta quatro paredes, mas sim quatro margens e as palavras escritas do narrador. É com tal obra que ele garantirá a seus mortos o [...] *consuelo de las palabras, que salvarán nuestro pasado, cuando la soledad de la muerte nos empuje hacia la tertulia del ventanal*. (EGIDO, 1996, p. 269, grifo nosso).

Pode-se dizer que a “casa da memória” se torna um concreto refúgio pela palavra do narrador que, à sua maneira, é um construtor. “*Narrador y constructor de la casa, dos elementos que son los pilares sobre los que, material y creativamente, avanza el libro: crece en sus páginas a medida que la casa va tomando consistencia [...]*”. (MIÑAMBRES, 1996, n.p)

Um narrador que tem como material de base para as suas construções, sobretudo a escrita, as reminiscências do passado, especialmente as de infância e adolescência junto à “família Abdón”. A este material mistura-se a imaginação, resultando na edificação, no terreno do tio Abdón, de uma casa nova com grande janela para abrigar os “Abdóns” frente ao ocaso. A obra referente à casa de tijolos, paredes e janela não resiste às intempéries do tempo, enquanto que a obra produzida com palavras é resistência, criando um tempo e um espaço, pois

Entre tempo “narrado” e o espaço “construído”, as analogias e as interferências se abundam. Nem um nem outro se reduzem a frações do tempo universal e dos espaços dos geômetras. Mas eles tampouco lhes opõem uma alternativa franca. O ato de configuração intervém de uma a outra parte no ponto de ruptura e de sutura dos dois níveis de apreensão: o espaço construído é também espaço geométrico, mensurável e calculável; sua qualificação como lugar de vida superpõe-se e se entremeia a suas propriedades geométricas, da mesma forma como o tempo narrado tece em conjunto o tempo cósmico e o tempo fenomenológico. Seja ele espaço de fixação no qual permanecer, ou espaço de circulação a percorrer, o espaço construído consiste em um sistema de sítios para as interações mais importantes da vida. Narrativa e construção operam um mesmo tipo de inscrição, uma na duração, a outra na dureza do material. Cada

interior e exterior. Isso significa que o lugar e o edifício são uma e única coisa. É a diferença de dizer que uma arquitetura está em um sítio e que esta arquitetura é (n)o sítio”. Isto quer dizer que o arquiteto pensava a construção a fim de ser vista como parte integrante e harmônica de um lugar e não como uma construção meramente incluída nele. Com base nesses princípios integrais da arquitetura de Wright, presume-se que o narrador pretendia que a casa fosse arquitetada.

novo edifício inscreve-se no espaço urbano como uma narrativa em meio a intertextualidade. (RICOEUR, 2007, p. 159).

Em virtude disso, o “narrador construtor” edifica, com fundamento nas memórias de lugar e nas imaginações, a resistente “casa da memória”, que é a instauração de lugar de memória com suporte na palavra, na escrita, enfim, na narrativa. A instauração do lugar de memória, à luz de Pierre Nora (1993), se dá na materialização da memória onde estão abarcadas as memórias individuais, coletivas e históricas.

Nesse sentido é que, por meio da obra escrita, o narrador instaura lugar de memória. Lugar onde o narrador não abre a porta da casa para conhecimentos dessas memórias, mas sim as quatro margens da grande janela, não só para que os familiares vejam o sol poente e o mundo inteiro “[...] *sentados de tal manera que lo abarcaran todo, sin tener que moverse, sin esforzarse la vista, sin más exigencia que las de su curiosidad y la molicie de la memoria [...]*”. (EGIDO, 1996, p. 84), mas também para que o mundo todo possa conhecê-los.

2.4 O “ventanal” e suas impressões na esperança presente das coisas futuras

Abdón, o narrador, com olhar e voz concatenados no tempo presente da narração, narra sobre a esperança presente das coisas futuras. Por meio deste tempo que está por vir, notamos que o narrador não só busca reconstituir o espaço do “paraíso perdido” latente em sua memória, como também instaurar, por meio dessa reconstituição, um lugar de memória e permanência para si e a “família Abdón”.

Com base em “Pierre Nora [que] é o inventor dos ‘lugares de memória’”, segundo Ricoeur (2007, p. 412), vamos pensar a respeito da instauração do lugar de memória no romance em estudo por meio do espaço simbólico da “casa da memória” reduzido ao “ventanal”, isto é, à grande janela, que dá acesso a “la fatiga del sol”, ao crepúsculo. Esse espaço simbólico encontra-se registrado na história tecida pelo narrador Abdón, como forma de instituir um lugar de memória por meio da escrita, de um documento que se arquiva.

Pierre Nora, em seu texto *Entre memória e história: a problemática dos lugares* (1993), reflete a respeito dos lugares de memória no momento histórico da mundialização, da democratização, da massificação e da mediatização, em que “[...] o sentimento de continuidade torna-se residual aos locais. Há locais de memória porque não há mais meios de memória”. (NORA, 1993, p. 7). Isso quer dizer que esse sentimento de continuidade se cristaliza como resíduos, resquícios em lugares denominados “locais de memória”. Estes locais marcam a transposição de “[...] uma memória voltada para a herança de sua própria intimidade pela película efêmera da atualidade”. (NORA, 1993, P. 8). Dito de outra forma, com a aceleração própria do contemporâneo com o suporte midiático, surge a contraposição entre o que o estudioso chama de “memória verdadeira” e ampla das sociedades primitivas e a história das sociedades atuais, mais seletivas; portanto, sociedades mais propícias ao esquecimento.

Diante desse contraponto, e do risco ao apagamento da memória antiga pela representação da história atual, é que se faz valer o “lugar de memória”; pois “se habitássemos ainda a nossa memória, não teríamos necessidade de lhe consagrar lugares. Não haveria lugares porque não haveria memória transportada pela história”. (NORA 1993, p. 8).

Com a finalidade de aclarar a distinção feita pelo historiador entre memória e história, é relevante saber que:

[...] A memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulneráveis a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e de repentinas revitalizações. A história é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais. A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente; a história, uma representação do passado. Porque afetiva e mágica, a memória não se acomoda a detalhes que a confortam; ela se alimenta de lembranças vagas, telescópicas, globais ou flutuantes, particulares ou simbólicas, sensíveis a todas as transferências, cenas, censura ou projeções. A história porque operação intelectual e laicizante, demanda análise e discurso crítico. A memória instala a lembrança, no sagrado, a história a liberta, e a torna sempre prosaica. A memória emerge de um grupo que ela une, o que quer dizer, como Halbwachs fez, que há tantas memórias quantos grupos existem; que ela é, por natureza, múltipla e desacelerada, coletiva, plural e individualizada. A história, ao contrário, pertence a todos e a ninguém, o que lhe dá uma vocação para o universal. A memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto. A história se liga às continuidades temporais, às evoluções e às

relações das coisas. A memória é um absoluto e a história só conhece o relativo. (NORA, 1984, p. 9).

Nota-se, por isso, a disparidade entre a memória, viva, coletiva, afetiva, no eterno presente e com raiz no concreto, no espaço, na imagem e no objeto, como algo absoluto; e a história como reconstrutora do que não existe mais, como representação do passado ligada à evolução temporal, crítica e relativa a partir do interesse das dinâmicas do presente. Grosso modo, pode-se afirmar que a memória é o coração da lembrança, e a história a razão que a processa e a materializa.

A polarização entre memória e história apresenta-se no início da reflexão do historiador, que posteriormente discorre sobre a integralização da memória na história, visto que “[...] desde que haja rastro, distância, mediação, não estamos mais dentro da verdadeira memória, mas dentro da história”. (NORA, 1993, p. 9). Logo, a memória deixa vestígios, restos, que a história recolhe e reconstrói, resultando na expressão “lugar de memória”. Por definição,

Os lugares de memória, são, antes de tudo, **restos**. A forma extrema onde subsiste uma consciência comemorativa numa história que a chama, porque ela ignora. É a desritualização de nosso mundo que faz aparecer a noção. O que secreta, veste, estabelece, constrói, decreta, mantém pelo artifício e pela vontade uma coletividade fundamentalmente envolvida em sua transformação e sua renovação. **Valorizando**, por natureza, mais o novo do que o antigo, mais o **jovem** do que o **velho**, mais o futuro do que o passado. **Museus, arquivos, cemitérios** e coleções, festas, aniversários, tratados, processos verbais, **monumentos**, santuários, associações, são os marcos testemunhas de uma outra era, das ilusões da eternidade. [...] **Os lugares de memória nascem e vivem do sentimento de que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos** [...]. (NORA, 1993, p. 12-13, grifos nossos).

Assim, diante da “[...] ruptura entre história e memória, da perda assumida da história-memória, emerge uma nova figura, a da ‘memória apreendida pela história’”. [...] Essa nova memória é ‘arquivística’. (RICOEUR, 2007, p. 414). Acerca da condição da memória tomada como história, Nora (1993, p. 14) diz que “tudo o que é chamado hoje de memória não é, portanto, memória, mas já história. [...] A necessidade de memória é uma necessidade da história”.

Assim sendo, essa memória arquivística

[...] se apoia inteiramente sobre o que há de mais preciso no **traço**, mais material no **vestígio**, mais **concreto** no **registro**, mais visível na **imagem**. O movimento que começou com a **escrita** termina na alta fidelidade e na fita magnética. Menos a memória é vivida no interior, mais ela tem necessidade de suportes exteriores e de referências tangíveis de uma existência que só vive através delas. Daí a obsessão pelo **arquivo** que marca o contemporâneo e que afeta, ao mesmo tempo, a preservação integral de todo o presente e a preservação integral de todo o passado. (NORA, 1993, p. 14, grifos nossos).

Portanto, arquivar é preciso. Criar suporte para abarcar a memória, mesmo com o viés da representação da história, é uma forma de preservação dos restos, dos traços, dos vestígios do passado no presente para o que possa sobreviver ao futuro. Na narrativa em estudo, o narrador arquivava a sua memória e a de sua família por meio da concretude da escrita e da visibilidade na imagem dos mortos em frente à grande janela. Esse lugar é um “lugar de memória” simbólico, enquanto o outro caracteriza-se como um “lugar de memória” concreto.

A proposta de Abdón, o narrador, inicia-se na memória, que fundamenta a imagem para a conseqüente concretização de um lugar para o porvir, que

Será un ventanal desmesurado, que ya estoy viendo antes de que lo hagan, frente al paréntesis mágico del crepúsculo, cuando el cielo se rompe para enseñar sus heridas y la fatiga del día se acumula para hacernos lúcidos frente a nuestras esperanzas diferidas, en busca de una sombra, como un alivio o por lo menos como una tregua. Así es que aquella casa tendría un gran ventanal que nos dejara respirar a mí y a la memoria de mis muertos, con la serenidad que siempre se nos había hurtado, para existir en el placer de la mirada y asistir al silencioso transcurrir del tiempo inmóvil, que nos respetará, sin herirnos con las huellas inexorables de su laborioso avance, con el cruel envejecimiento de la experiencia. Vivir una vida terminada y encerrada en la repetición de la memoria, sin más ocupación, desligados del futuro, que la de seguir mirando. (EGIDO, 1996, p. 47-48).

Trata-se de um lugar projetado para acondicionar a repetição da memória individual e coletiva, da construção simbólica de um lugar de memória projetado pelo narrador, que quer se arquivar. “Arquive-se, arquive-se, sempre sobrar alguma coisa!”, evoca Nora (1993, p. 16). O modo imperativo do arquivo motiva o indivíduo e/ou seu grupo a revisitar sua origem, sua identidade, e registrá-la na história, de modo que “[...] o dever de memória faz cada um historiador de si mesmo”. (NORA, 1993, p. 16). E

assim o faz Abdón com a escrita de suas memórias individuais e coletivas em sua obra escrita.

Logo, ser historiador de si mesmo seria como assumir o ofício de restaurador que recupera os desbotados retratos de família com as cores que se tem em mãos, no presente, e os emoldura em suportes mais resistentes, a fim de materializar as imagens e registrar a memória em um lugar. Um lugar para chamar de seu, pois “[...] ser de um lugar de memória é parar o tempo, é bloquear o trabalho do esquecimento [...]” (NORA, 1993, p. 22).

Dito de outra forma, pertencer a um lugar de memória é bloquear o tempo contra a “[...] vejez, [y] la amenaza de los deberes incumplidos. [...] El empobrecimiento sonoro del mundo y la pérdida de brillo de los colores de los cuadros de los museos de la memoria” (EGIDO, 1996, p. 41-42). É, sobretudo, vencer o tempo contra a morte e o apagamento. Para isso, “[...] é a memória que dita e a história que escreve”. (NORA, 1993, p. 24).

Com este fundamento, o narrador, “[...] como quien levanta la estatua de su monumento para verse tal y como hubiera gustado ser” (EGIDO, 1996, p. 36) cria um espaço para a sua memória, que concomitantemente é a memória de seus mortos. Tal espaço fica registrado na história escrita de Abdón que, segundo o próprio, foi “[...] *reconstruyendo las lamentables biografías de mis antepasados, inteligentes, tenaces y honrados, pero que nunca llegaron a nada [...]*”. (EGIDO, 1996, p. 183).

Para chegar ao denominado lugar de memória, o narrador, por seu desejo e dever de ser de um lugar, sobretudo por ser um escritor, por meio de sua voz e olhar, dá vida aos seus mortos ao escrever por seu avô Abdón, por seu tio Abdón, por suas tias e por seu irmão, torturado pelo verdugo nacionalista. Nesse sentido, Abdón instaura um lugar de memória para a “família Abdón”, “[...] *pues para algo me ha de servir haberme pasado la vida con las **palabras**, persiguiéndolas para que fueran dóciles a mis recuerdos, rehaciéndolas para que no perdieran nada de su esplendor significativo.* (EGIDO, 1996, p. 175, grifo nosso).

Assim sendo, o narrador, para além da construção metafórica da grande janela, produz – pela palavra escrita – um arquivo, isto é, um lugar de memória. Diante dessa mistura simbólica e concreta o narrador instaura dois lugares: um simbólico, pelo fator imagético, e outro efetivo, pelo registro. Ambos “os lugares de memória são, eu diria,

inscrições, no sentido amplo atribuído a esse termo em nossas meditações sobre a escrita e o espaço”. (RICOEUR, 2007, p. 415).

Portanto, os lugares de memória em *La fatiga del sol* portam os três aspectos: material, simbólico e funcional, pois,

São lugares, com efeito nos três sentidos da palavra, material, simbólico e funcional, simultaneamente, somente em graus diversos. Mesmo um lugar de aparência puramente material, como um depósito de arquivos, só é lugar de memória se a imaginação o investe de uma aura simbólica. Mesmo um lugar puramente funcional, como um manual de aula, um testamento, uma associação de antigos combatentes, só entra na categoria se for um objeto de ritual. Mesmo um minuto de silêncio, que parece o exemplo extremo de uma significação simbólica, é ao mesmo tempo o recorte material de uma unidade temporal e serve, periodicamente, para uma chamada concentrada da lembrança. Os 3 aspectos coexistem sempre. [...] o que os constituem é um jogo da memória e da história, uma interação dos dois fatores que leva a sua sobredeterminação recíproca. (NORA, 1993, p. 22).

Diante disso, a memória de Abdón, o narrador, se materializa por via do registro escrito, isto é, cunhado pela história. O arquivo por ele instaurado, conseqüentemente, faz com que ocupe um novo espaço na esfera social, visto que é um autor literato e que materializa a memória em uma obra. Assim “a casa da memória”, construída pela imagem simbólica da grande janela frente ao crepúsculo, bem como materializada pela escrita, se converte no “monumento” da família Abdón.

Tal lugar presta homenagem material, simbólica e funcional à “vida Abdón”, republicana, provavelmente apagada, se não fosse pela obra escrita enquanto lugar de memória criado pelo narrador. Lugar que, por meio material, simbólico e funcional, instaura um lugar de patrimônio da herança, que por seu turno cria uma condição básica para uma experiência simbólica entre aqueles que estão vivos e aqueles que não estão, entre o passado e o futuro. E o faz pelo suporte concreto da ponte no tempo presente do arquivo que, no romance em estudo, é a escrita. Assim, ao escrever, e ao fazer uma representação da subversão [...] o historiador-cidadão resiste” (RICOEUR, 2007, p. 421). Assim é que Abdón subverte a história dos vencedores com a história sobre sua memória individual e coletiva, história republicana, através da escrita.

A escrita de Abdón é a escrita que arquiva, e será chamada de escritura por Jacques Derrida, em *Gramatologia* (2017). Escritura como uma materialização de uma

falta, portanto, como suplemento que dá suporte, isto é, arquiva ao modo de um arquivamento que é arquivo e mal de arquivo, com base em *Mal de arquivo: uma impressão freudiana* (2001). A escritura arquivante abarca as impressões que marcaram a memória da família Abdón por meio do que fica impresso no texto do narrador, que é o discurso do próprio coletivo republicano, pela história registrada, arquivada com acontecimentos e com apagamentos do passado que aí está por vir.

CAPÍTULO III

3. A ESCRITURA COMO ARQUIVO E MAL DE ARQUIVO EM *LA FATIGA DEL SOL*

3.1 Escritura: o impresso das impressões como arquivo e mal de arquivo

A escrita do narrador é o meio pelo qual as memórias individuais, coletivas e históricas se materializam, instituindo um lugar de memória, onde Abdón abarca acontecimentos e apagamentos. Portanto, neste capítulo pretende-se analisar a escritura de Abdón como arquivo e mal de arquivo. Pensado à luz de Jacques Derrida, o discurso do narrador será chamado de escritura, palavra cunhada em *Gramatologia* (2017). Ela se apresentará como suporte arquivístico de memória, história e identidade da “família Abdón”.

Gramatologia (2017), título em língua portuguesa do livro *De la grammatologie*, escrito em francês por Jacques Derrida, e publicado em 1967, tem por questão central a escritura, de tal modo que “em seu sentido restrito, gramatologia propicia uma ‘ciência da escrita’ [...]”. (NASCIMENTO, 1999, p. 136). Esta ciência tem a linguagem como matéria-prima para a sua instauração. Linguagem que, a princípio, se centra na fala, com base no pensamento filosófico de que o homem é um ser de linguagem, de razão, de *logos*.

O centramento do *logos*, denominado logocentrismo¹⁷, determina o ser como o ente de presença. Nessa dinâmica da lógica, da razão do ser como presença por meio da fala, há uma conceitualização de polos opostos, na qual um conceito é superior a outro, desembocando em uma hierarquia. Dentre tantos conceitos binários possíveis pensados pela filosofia, está o de fala/escrita. Assim é que a “época do *logos*, portanto, rebaixa a escritura, pensada como mediação e queda na exterioridade do sentido. (DERRIDA, 2017, p. 15). Isso quer dizer que a escritura é aviltada devido à superioridade da fala, uma vez que, na história da filosofia, a voz presentifica o ser que lhe atribuía sentido.

¹⁷ “Logocêntrico”, relativo a “logocentrismo”, de acordo com o *Glossário de Derrida* (1976, p. 56), trabalho realizado sob supervisão de Silvano Santiago, refere-se ao “centramento da metafísica ocidental no significado, que tem o privilégio da proximidade com o *logos*, com a determinação metafísica da verdade - *eidōs* -, com o ente como presença - *ousia*. Um dos elementos básicos sobre o qual se construiu o pensamento ocidental. A metafísica atribui ao *logos* a origem da verdade do ser [...]”.

Sendo assim, o fonocentrismo, isto é, a centralidade na *phoné*, imbrica-se ao logocentrismo.

Diante dessa questão fono-logocêntrica, Derrida aponta outra forma de pensar, problematizando a metafísica da presença a partir da escritura, inspirado em “Nietzsche, [que] *escreveu* o que escreveu. Escreveu que a escritura – e em primeiro lugar a sua – não está originariamente sujeita ao *logos* e à verdade”. (DERRIDA, 2017, p. 23, grifo do autor). Diante disso, o filósofo franco-argelino assume o compromisso de pensar a metafísica e seu respectivo pensamento binário acerca da linguagem, desconstruindo o fonologocentrismo e seus respectivos valores hierárquicos.

Portanto, é possível dizer que Derrida busca no pensamento nietzschiano referência como inspiração para (re)pensar a linguagem e desenvolver o pensamento filosófico em torno dela sob o prisma da escritura. A elaboração do pensamento derridiano sobre linguagem e escritura pautou-se na revisitação aos clássicos. Assim, de Platão a Saussure é que o filósofo vai

[...] reler nos textos fundamentais do ocidente o duplo gesto de adesão e contestação das verdades estabelecidas, gesto que Derrida percebe ao perseguir hesitações destes textos entre as posições (teóricas e políticas) assumidas abertamente e os desdobramentos de certas afirmações que, amiúde, revelam uma lógica dissonante das posições assumidas pelo texto. Esta é a estratégia de leitura desconstrucionista, que Derrida levou a cabo em suas releituras. (SANTOS, 2018, 477-478).

Por meio das releituras do filósofo é que se tem a apresentação da filosofia da desconstrução.¹⁸ Assim, ele seleciona elementos que escapam das últimas referências para problematizá-los em suas obras, daí a desconstrução, que parte da ideia de que todo texto, todo discurso é uma construção, pois com cada peça se monta o discurso, a “casa” discurso. Na escolha das peças, o que os filósofos clássicos não assumem é que nessa escolha de tijolos, de palavras, eles poderiam assentar outros elementos e não os colocaram, e não os disseram.

¹⁸ “Desconstrução”, de acordo com o *Glossário de Derrida* (1976, p. 17), diz respeito à “operação que consiste em denunciar num determinado texto (o da filosofia ocidental) aquilo que é valorizado e em nome de que, e, ao mesmo tempo, em desrecalcar o que foi estruturalmente dissimulado nesse texto. A leitura desconstrutora da metafísica ocidental se apresenta como a discussão dos pressupostos, dos conceitos dessa filosofia, e, portanto, a denúncia de seu alicerce logo-fono-etnocêntrico”.

No entanto, Derrida foi pelo caminho do não, da (des)construção, que deve ser entendida não como desmoronamento da “casa”, do discurso, mas como a tentativa de compreender esse movimento que o autor faz para a construção do seu texto. Nesse movimento, encontra-se a exibição das perspectivas, das engrenagens da construção do texto, que mostram outras engrenagens possíveis para ele, para construção da “casa texto”. Tais perspectivas e engrenagens desconstruem as concepções opostas, binárias, hierárquicas.

Para desconstruir as concepções precedentes da linguagem, Derrida apresenta já na primeira frase da epígrafe de *Gramatologia* a questão do “[...] *etnocentrismo* que, em todos os tempos e lugares, comandou o conceito de escritura” (DERRIDA, 2017, p. 3, grifo do autor). Ademais, ao etnocentrismo está relacionado o “[...] *logocentrismo*: metafísica da escritura fonética (por exemplo, do alfabeto) [...]”. (Idem). Aqui, portanto, o filósofo expõe o problema acerca do conceito de linguagem. Conceito este que foi pensado pela filosofia ocidental e concebido como universal.

Dito de outro forma, Derrida depara-se com a problemática do logocentrismo filosófico pertencente a um etnocentrismo. Diante disso, nota-se que há um problema universal que vem do ocidente, cujo conceito de linguagem é central. Esse conceito é tomado pela filosofia ocidental como se não existissem outras filosofias, dizendo que a linguagem supõe uma relação entre fala e escrita, na qual esta última é subordinada à fala, visto que escritura apenas representa a palavra falada. Essa ideia pode fazer certo sentido em português, espanhol, francês, dentre outras línguas ocidentais. Porém, quanto aos hieróglifos e ideogramas, essa ideia não se sustenta, pois é sabido sobre “[...] a escritura chinesa ou japonesa, que são maciçamente não fonéticas [...]” (DERRIDA, 2017, p. 114), e que configuram línguas de civilizações que se desenvolveram fora do logocentrismo.

Sendo assim, há conflito a respeito do conceito de linguagem etno-fonologocêntrica, uma vez que este conceito de linguagem ocidental, fonética, universal, não se apresenta de forma nada universal. Portanto, a citação supracitada do início da obra derridiana mostra a questão política do que é a linguagem, questão que se desloca com a ideia derridiana de linguagem, saindo da hierarquização para um movimento mais isonômico dos sentidos da linguagem.

A partir de uma óptica mais holística em detrimento da hierarquizante é que Derrida defende que a linguagem se instaura por meio da escritura como suplemento,

simulacro. Assim o faz a fim de não cometer injustiça positivando termos, por isso que ele não cria conceitos, mas “quase-conceitos”, cujos termos filosóficos deixam o pensamento sempre aberto, assim como o termo escritura, que, a princípio, advém da ideia de algo secundário na história da filosofia. De Platão a Saussure, há teoria filosófica sobre aquele que fala, que emite a verdade da alma pela linguagem. E na ausência daquele que pode falar, se escreve. Nesse sentido, a escrita é pensada então de forma secundária, a partir de uma falta, uma ausência. Por isso é que em *Gramatologia* Derrida coloca em crise a metafísica, que é uma estrutura problemática ocidental na qual se produzem os pensamentos e os conceitos, sobretudo binários, de polos opostos que hierarquizam os conceitos.

Diante disso, o estado crítico da metafísica ocorre porque o filósofo a desconstrói, como se nota de forma reiterada, não no sentido de destruir, mas de mostrar os limites da metafísica da presença, que presentifica o sentido de algo e, com base nisso, hierarquiza o verdadeiro e o falso, onde um é superior a outro. Assim, nessa relação, um termo está sempre em um grau mais elevado do que o outro. A elevação que determina a hierarquia é a presença. Nesta dinâmica se aplica a fórmula da fala e da escritura, sendo a primeira a própria verdade, elevada e presentificada.

Ao perceber isso, Derrida acolhe a diferença entre os termos, mas não se vale da construção disjuntiva entre um ou outro, apontando apenas um único abismo entre eles, fato que tende a hierarquizar. Pelo contrário, o filósofo aponta as várias diferenças com diversos abismos possíveis entre tais termos, a partir de uma construção mais correlativa deles, trabalhando com a ideia de paridade, e mostrando justamente o (entre)remetimento dos termos ou ditos significantes.

Portanto, para a construção da escritura, tem-se uma rede de termos que Derrida aciona. Três destes são muito importantes, como escritura, rastro e *différance*. Em virtude da escritura, o filósofo traz à cena esses outros significantes supracitados. Dessa forma, não aparece uma palavra única, determinada, pois elas se (entre)remetem. Neste sentido, uma palavra leva a outra dentro de uma rede onde não há apenas uma que conduz a linha, visto que todas são importantes nesse “[...] jogo das remessas significantes, que constitui a linguagem. O advento da escritura é o advento do jogo [...]”. (DERRIDA, 2017, p. 8).

Logo, o (entre)remetimento desses significantes encena a jogabilidade do que o filósofo quer chamar de escritura. Tudo isso é feito com o objetivo de se desvencilhar

do pensamento alternativo – do (ou) uma coisa (ou) outra - entre os conceitos e de sua consequente hierarquização. Sendo assim, Derrida (des)loca os sentidos e isso muda completamente o jogo da escritura. Jogo este que abala, como já visto, as estruturas tradicionais, conceituais, que são exclusivas, hierárquicas e violentas.

De forma mais visível, o deslocamento de um termo proposto por Derrida, isto é, o da escritura, que é tradicionalmente rebaixada na história da filosofia, parte de fundamentos clássicos da linguagem, como o estruturalista, visto que:

Dois são os argumentos tomados de empréstimo a Saussure, a fim de re-marcá-lo em seu texto aquilo que ultrapassa o logocentrismo da linguística geral. O primeiro é o da arbitrariedade do signo que Derrida interpreta a sua maneira sob a designação de rastro imotivado (*trace imotivéé*). [...] O segundo argumento que Derrida vai buscar em Saussure, o do valor diferencial do signo, já está implicado no primeiro, os dois formam uma mesma “unidade diferencial” que estrategicamente ainda se pode chamar de signo, mas que se deixa igualmente deslocar para o valor de *grama* ou *grafema* (do grego *gráma*, letra, escrita). (NASCIMENTO, 1999, p. 136-137, grifos do autor).

Saussure representa muito bem a ideia eurocêntrica de linguagem, que Derrida desconstrói com fundamento nos próprios aspectos da arbitrariedade do signo e de seu valor linguístico, que são diferenciais. A linguagem, para o estruturalista, tem relação de voz e sentido concentrada na dicotomia da imagem acústica que aciona ao mesmo tempo o significado do termo, desembocando no signo linguístico. A escrita, por sua vez, é uma representação do signo.

Derrida, como mencionado, se embasa na “[...] tese da *diferença* como “fonte” do valor linguístico que explica a arbitrariedade do signo, e não o contrário. [...] Sendo assim, o essencial da língua não depende do som, do nódulo substantivo da matéria sonora (seja ela real seja virtual), mas do sistema de traços [...]”. (NASCIMENTO, 1999, p. 137, grifos do autor). Portanto, para Derrida, a linguagem não se sistematiza na dicotomia saussuriana dos signos, mas em uma rede de traços, significantes que se (en)redam.

O sentido desses termos (en)redados vem depois do jogo que remete um termo ao outro. Essa dinâmica mostra, portanto, que o sentido não é imediato conforme o signo pensado por Saussure. É por isso que, provavelmente, o termo mais justo para se

atribuir à linguagem seja escritura, porque Derrida não faz referência ao privilégio da voz, do sentido, mas supõe que termos se remetem a outros termos sem hierarquia.

De forma elucidativa, Bennington (1996, p. 34) faz a seguinte propositura:

Procurem no dicionário o significado de um significante desconhecido, vocês encontrarão outros significantes, nunca significados. Já foi dito, um significado não é mais do que um significante posto numa certa posição por outros significantes: não existe significado ou sentido, só “efeitos”.

Em outras palavras, o que se tem a partir do pensamento de Derrida, e dessa busca de um termo no dicionário proposta pelo crítico derridiano, é o encontro de significante que desemboca em outro significante. Sendo assim, nessa busca de um termo, há o encontro de significantes que se (em)parelham não como um signo dicotômico, hierárquico, pois o processo em que um termo é remetido a outro ocorre de forma linear e produz “efeitos”, rastros.

A partir disso, Derrida mostra que a escritura é a que vai dar conta de várias linguagens para além do grafema, pois ela é “[...] ampliada e radicalizada, [...] e inaugura a destruição, não a demolição, mas a de-sedimentação, da desconstrução de todas as significações que brotam da significação de *logos*. (DERRIDA, 2017, p. 13, grifo do autor).

Neste sentido, pode-se entender, de forma expansiva, que a linguagem, seja ela qual for, pode ser considerada escritura. Com base nisso, torna-se possível pensar de forma análoga a respeito da linguagem corporal, “[...] pela experiência da linguagem e do próprio corpo como linguagem” (DERRIDA, 2017, p. 52), como escritura. De igual maneira, a linguagem dos animais configuraria escritura, assim como a linguagem das máquinas, como a computacional, também entendida como escritura. Ocorre dessa maneira porque dentro dessas linguagens seus termos próprios se remetem e se comunicam.

Portanto, a ideia de escritura derridiana rompe o eurocentrismo da filosofia. De igual maneira, essa escritura desconstrói o humanismo etno-fono-logocêntrico da filosofia, incluindo as diferentes escritas dos humanos. Nessa linha de pensamento desconstrutivista, vai-se mais além do humano ao acolher a escritura de não-humanos. Nesse viés, é possível afirmar que os animais têm sua escritura; e, de forma mais radical, que as máquinas também escrevem.

Em virtude disso, a ideia derridiana de escritura extrapola o conceito de linguagem. Uma extrapolação que abre, expande e, por isso, ultrapassa os limites conceituais até dar conta de qualquer referencialidade cogitável de escritura. Grosso modo, é como se o termo escritura, com seu movimento entre um termo e outro e com suas nuances, transbordasse.

Esse movimento da escritura é singular, visto que essa rede de referencial aberta de significantes que se remetem uns aos outros, e que criam “efeitos”, rastros, não se relaciona através de uma identificação, mas de uma diferenciação. Essa forma diferida da escritura é o que Derrida chama de *différ(a)nce*,¹⁹ que ele grafa com “a” para se diferenciar de *différ(e)nce* com “e”.

O termo *différance* com “a” rasura a língua francesa e marca em relação de diferença sem oposição com *différance* com “e”. Essa rasura sinaliza o rastro, o qual aponta justamente o fim da ontologia da diferença opositiva, binária e hierárquica, pois se há rastro não há ser. Pode-se dizer que há rastro quando há certo sinal precário de presença. Não há nada de ser enquanto tal que se possa determinar. Por assim ser, não sendo, ele se dá por estar (entre)remetido à *différance*, pois ela “[...] não é pensada sem o rastro”. (DERRIDA, 2017, p. 69, grifo do autor).

Essa marca da mudança da palavra grafada com “e” para a palavra escrita com “a” é uma marca derridiana, que em francês trata-se como *trait*, com sentido de impressão materializada, assim como um palimpsesto; diferentemente do rastro, que é *trace*, uma impressão imaterial, mas perceptível. De acordo com Nascimento (1999, p. 137, grifos do autor), “[...] os dois termos *trace* (rastro) e *trait* (traço) se comunicam e Derrida tira proveito dessa relação. Outras traduções possíveis de *trace* seriam vestígio, impressão ou qualquer marca em geral”.

Diante disso, entende-se que tais significantes se comunicam na esfera da escritura, o traço como uma marca concretizada pela escrita da *différance*, enquanto o rastro (in)concreto como um jogo de presença e não-presença operado por essa

¹⁹ Com base no *Glossário de Derrida* (1976, p. 22), a palavra está no campo de significação da problemática da questão da diferença, isto é, de um “neo-grafismo produzido a partir da introdução da letra *a* na escrita da palavra *différence*. A *différance* não é “nem um conceito, nem uma palavra”, funciona como “foco de cruzamento histórico e sistemático” reunindo em *feixe* diferentes linhas de significado ou de forças, podendo sempre aliciar outras, constituindo uma rede cuja tessitura será impossível interromper ou nela traçar uma margem*, pois o que se põe em questão é “a autoridade de um começo incontestável, de um ponto de partida absoluto, de uma responsabilidade de princípio”. É importante dizer que este termo será mais bem desenvolvido no último tópico da tese.

ocorrência. Dito de outra forma, o rastro é como se fosse uma marca que se apaga, mas que de certa forma também fica, apesar do apagamento. A ideia de rastro, de vestígio, vai se movimentando, se modificando, diferindo.

Em síntese, a ideia de rastro marca a desconstrução da metafísica da presença, com início na desconstrução do conceito tradicional de linguagem etno-fonologocêntrica. Para isso, Derrida desconstruiu o signo da linguística clássica com a marcação do rastro ao invés do conceito fechado de signo. A partir de então, tudo aquilo a que Derrida se refere a respeito de linguagem, escritura, é rastro, quase-conceito, que nessa dinâmica de presença e ausência porta uma relação com o passado, com a memória e suas respectivas ruínas, assim como também marca o futuro, o porvir.

Esses elementos derridianos referentes à escritura, rastro e *différance* se aplicam ao discurso escrito de Abdón, no qual o narrador abarca a memória, a história e identidade da família Abdón. Ele faz isso por meio da “casa da memória”, escritura que arquiva o paraíso perdido, e de onde escapam restos, rastros do que rui, de infernos provocados pelos arquivos do mal, da repressão contextual da Guerra Civil Espanhola (1934-1939), da longa Ditadura Franquista e de toda truculência que impactou os “Abdóns”, essencialmente republicanos, vencidos.

Nesse sentido, a mesma “casa da memória” que é escritura, que arquiva acontecimentos passados, também é rastro daquilo que arruinou com o arquivo do mal. Os referidos rastros são mal de arquivo que retornam na escritura, a técnica que acolhe a memória e o esquecimento.

Sendo assim, a “casa da memória” é, em última instância, o “ventanal”, a grande janela constituída de quatro margens, a própria *différance*, que aparece irredutivelmente dividida entre o passado e o futuro, à origem e a não-origem, à presença e à ausência, entre o arquivo e o mal de arquivo.

Ao abrir a grande janela, a página da narrativa privada da “família Abdón”, “vencida” frente à história contada pelos “vencedores”, ao conhecimento público, expõe-se a identidade “Abdón”, diferente, sustentada por ambivalências indecidíveis²⁰ que se interseccionam e constituem memória, esquecimento, arquivo e mal de arquivo sempre abertos para um porvir.

²⁰ De acordo com o *Glossário de Derrida* (1976, p. 49), o termo “indecidível” refere-se ao “elemento ambivalente sem natureza própria, que não se deixa compreender nas oposições clássicas binárias; elemento irredutível a qualquer forma de operação lógica ou dialética”. Com base nesse sentido, os “indecidíveis” remetem-se aos “quase-conceitos” derridianos.

3.2 Arquivo: a “casa da memória” como escritura

Para analisar a escritura do narrador como arquivo e mal de arquivo, levam-se em conta os espaços da casa - “a casa da memória”, privada e pretérita instituída no presente e o “ventanal” como público e futuro. Tais espaços são articulados e performados pelo discurso escrito do narrador, que arquiva abarcando em sua obra a memória, o esquecimento, a história e a identidade “vencida” da família Abdón.

Para tanto, partimos da perspectiva desconstrutivista do filósofo franco-argelino Jacques Derrida sobre as noções de arquivo e de mal de arquivo presentes em *Mal de arquivo: uma impressão freudiana* (2001)²¹. Nesta obra, Derrida desconstrói o conceito clássico de arquivo, caracterizado como um conjunto fechado, ao expor uma noção com duplo sentido acerca da etimologia do termo arquivo, que se abre para novas possibilidades. Na nova noção de arquivo encontra-se um revés, o mal de arquivo.

Ao estabelecer relação entre a noção de arquivo e a memória individual, coletiva e histórica, Derrida aponta uma tensão entre a preservação e a repressão de tais memórias. Diante disso, o filósofo denomina “impressão freudiana” seu entendimento sobre pulsão de morte como mal de arquivo, expressão esta cunhada por ele. O mal de arquivo carrega uma ambivalência, pois está atrelado não só ao apagamento das memórias, desencadeando consequências psíquicas, sociais e políticas, como à incessante busca pela memória perdida, reprimida ou recalcada e sua reelaboração para um novo arquivamento.

A partir deste entendimento, observa-se que arquivo e mal de arquivo estão introjetados nas práticas do narrador, quais sejam, a de retornar às origens através do resgate dos fragmentos de memórias individuais, coletivas e históricas para a construção da “casa da memória”, assim como - e sobretudo - para a produção da obra escrita, ambas como forma de o narrador criar suportes para a composição de um novo arquivo de memória, história e identidade “Abdón”. Esse arquivo extrapola a ideia de

²¹ *Mal de arquivo: uma impressão freudiana* é uma obra resultante de uma conferência proferida no dia 5 de junho de 1994, em Londres, por ocasião de um colóquio internacional intitulado: *Memória: a questão dos arquivos*. Organizado por iniciativa de René Major e Elisabeth Roudinesco, esse colóquio se realizou sob os auspícios da *Sociedade Internacional de História da Psiquiatria e da Psicanálise do Museu Freud* e do *Instituto de Arte Courtauld*. O título inicial desta conferência, *O conceito de arquivo. Uma impressão freudiana*, foi mudado posteriormente. É importante dizer que a questão judaica é fundamental em *Mal de arquivo: uma impressão freudiana* (2001). No entanto, nosso objetivo não é trabalhar a partir desse prisma, mas sim operacionalizar os elementos referentes ao arquivo, arquivo do mal e mal de arquivo, atrelando-os à escritura, rastro e *différance*, termos oriundos de *Gramatologia* (2017).

repositório estático e fechado no passado, pois se mantém em movimento e aberto para o futuro.

Para entender a nova noção de arquivo proposta por Derrida, vale conhecer primeiramente a definição e o conceito clássico de arquivo. Acerca da definição, arquivo refere-se ao

s.m. **1.** conjunto de documentos escritos, fotográficos, microfilmados, etc. mantidos sob a guarda de uma entidade pública ou privada **2** *p.met.* recinto onde se guardam esses documentos **3** móvel de escritório que facilita a guarda sistemática de documentos ou papéis **4** INF conjunto de dados digitalizados que pode ser gravado em um dispositivo de armazenamento e tratado como ente único; documental [Pode conter um programa ou textos, imagens, som, etc.] **a. morto** o de documentos antigos, raramente consultados . **a. público** órgão que reúne os documentos constitutivos de arquivos de entidades públicas e privadas, para conservação, consulta e divulgação . **a. vivo** **1** o que está em uso **2** fig. B. *inform.* testemunha de um crime . ETIM lat. Tar. *archivum, i* ‘palácio, arquivo, cartório’, adp. do gr. *arkheion* HOM *arquivo* (fl. arquivar). (HOUAISS, 2009, p. 186, grifos do autor).

A significação dicionarizada apresenta o arquivo como sendo um suporte no qual se deposita um conjunto de dados impressos contendo informações de foros privados ou públicos, que ficam retidos sob a guarda de respectivas entidades de interesse com a finalidade de conservação, consulta e divulgação. Nesse sentido, o arquivo é onde se guarda, protege, conserva registros de feitos passados.

Concernente ao conceito de arquivo, tem-se que “o arquivo clássico é logocêntrico, deixa vir à tona o logos abrangente, subordinante e predominante em todo o pensamento ocidental; estruturas simbólicas ou não, hierarquizadas e bem distribuídas”. (SOLIS, 2014, p. 375). Sendo assim, o arquivo clássico caracteriza-se como depósito de documentos impressos do pensamento ocidental. Nesse sentido, o arquivo guarda para conservar os acontecimentos do passado.

Tendo por base uma perspectiva diferente, isto é, desconstrutiva, Derrida aponta outra maneira de pensar o arquivo. Para apresentar sua problemática, ele parte da constituição do conceito, isto é, da etimologia da

[...] palavra “arquivo” e pelo arquivo de uma palavra tão familiar. *Arkhe*, lembremos, designa ao mesmo tempo o *começo* e o *comando*. Este nome coordena aparentemente dois princípios em um: o princípio

da natureza ou da história, *ali onde* as coisas *começam* - princípio físico, histórico ou ontológico²² -, mas também o princípio da lei *ali onde* os homens e os deuses *comandam*, *ali onde* se exerce a autoridade, a ordem social, e *nesse lugar* a partir do qual a *ordem* é dada - princípio nomológico.²³[...] De certa maneira, o vocábulo remete bastante bem, como temos razões de acreditar, ao *arkhê* no sentido *físico, histórico ou ontológico*; isto é, ao originário, ao primeiro, ao principal, ao primitivo em suma, ao começo. Porém, ainda mais, *ou antes* ainda, “arquivo” remete ao *arkhê* no sentido nomológico, ao *arkhê* do comando. (DERRIDA, 2001, p. 11-12, grifos do autor).

Em seu sentido originário, a palavra grega *arkhê* exprime dois significados, “começo” e “comando”, que se referem a um “ali onde” e “neste lugar” que coloca “[...] em questão a concepção consolidada de arquivo como sendo algo *estático e fixo* [...]” (BIRMAN, 2008, p. 109, grifos do autor), revelando que ele não se reduz apenas a um depósito de documentos impressos, a um repositório de acontecimentos passados, mas que, além disso, implica na constituição de lugar de poder, onde o “começo”, o local de origem, articula-se com o “comando”, o lugar de autoridade.

No desenvolvimento da derivação da palavra arquivo, Derrida afirma, portanto, que no

[...] sentido de “arquivo”, seu único sentido, vem para ele do *arkheion* grego: inicialmente uma casa, um domicílio, um endereço, a residência dos magistrados superiores, os *arcontes*, aqueles que comandavam. Aos cidadãos que detinham e assim denotavam o poder político reconhecia-se o direito de fazer ou de representar a lei. Levava em conta a sua autoridade publicamente reconhecida, era em seu lar, nesse *lugar* que era a casa deles (casa particular, casa de família ou casa funcional) que se depositavam então os documentos oficiais. Os *arcontes* foram os seus primeiros guardiões. Não eram responsáveis apenas pela segurança física do depósito e do suporte. Cabiam-lhes também o direito e a competência hermenêuticos. Tinham o poder de *interpretar* os arquivos. (DERRIDA, 2001, p. 12-13, grifos do autor).

²² Ontológico: relativo à ou próprio da ontologia, a investigação teórica do ser. No *heideggerianismo*, relativo ao ser em si mesmo, em sua dimensão ampla e fundamental, em oposição ao ôntico, que se refere aos entes múltiplos e concretos da realidade. (HOUAISS, 2009, 1389, grifo do autor).

²³ Nomológico é relativo à “nomologia, que significa “estudo das leis que presidem os fenômenos naturais, estudo das leis que regem um país, uma sociedade”. (HOUAISS, 2009, 1360).

O sentido primário do arquivo denota um lugar peculiar, o domicílio familiar onde os documentos oficiais sobre diversos acontecimentos não só eram confeccionados como também representados. Isso significa que o arquivo é um “onde” conectado a um “quem”. O “onde” é a casa do arconte, do guardião, “quem” detém concomitantemente poder²⁴ de salvaguardar os conteúdos privados do arquivo, além de ser a figura competente de interpretá-los, e, conseqüentemente, portador da autoridade de abri-los ao público, com base no poder e no direito da hermenêutica.

Deste modo é que

A casa dos arcontes marca, pois, a primeira passagem do privado ao público, do segredo ao exposto. Atualmente, esses guardiões são figuras como o próprio autor, a família, os herdeiros, os pesquisadores, as instituições de pesquisa e ensino, o governo. Assim sendo, o arquivo remete a uma instância ou lugar de autoridade. (SOLIS, 2014, p. 378).

Nesse sentido, no discurso da narrativa em estudo, a figura do arconte atrela-se à do narrador Abdón, cuja função supõe-se a de ser o guardião do nome, uma vez que é o representante da terceira “geração Abdón”, ou seja, da tradição familiar. A este respeito vale recorrer ao *Dicionário etimológico de nomes e sobrenomes*, que apresenta o seguinte significado para Abdón: “Abdon, hebr.: “o servozinho (de Deus). Outra f.: Abdônio.” (GUÉRIOS, 1981, p. 45).

A partir da significação do dicionário que se refere à ideia hierarquizante do servo e de seu senhor, bem como do descendente e de sua origem, tem-se que Abdón, o narrador, remete-se a Abdón tio, que, por sua vez, referencia Abdón, o patriarca. Patriarcal é o arquivo tradicional, uma vez que “[...] como verdade de *fato* de uma dada tradição, o arquivo, na sua versão clássica, seria o *monumento* dessa tradição”. (BIRMAN, 2008, p. 109, grifos do autor).

O nome herdado pelo narrador como figura monumental aponta à tradição, que remete ao arquivo fixo, com referência temporal do presente ao passado. No entanto, no que confere ao significado, Abdón, como guardião dos acontecimentos pretéritos, serve-

²⁴ O poder do arconte sobre o arquivo resvala no poder político, uma vez que quem opera sobre o arquivo o resguarda, o interpreta e o controla, da mesma forma que faz com a memória. Cabe, portanto, ao arconte, a dificultosa relação de passagem do arquivo privado e sua abertura ao público. A esse respeito, aponta Derrida, em nota de rodapé, que não há “nenhum poder político sem controle do arquivo, mas da memória. A democratização efetiva se mede sempre por esse critério essencial: a participação e o acesso ao arquivo, à sua constituição e à sua interpretação”. (DERRIDA, 2001, p. 16).

se desse tempo, ao revisitar os eventos privados, para servi-los ao público, em momento futuro, através do seu lugar de autoridade. Essa autoridade exerce poder sobre os espaços privados dos “Abdóns ascendentes”, quais sejam, a casa do avô Abdón e *La Malgarrida*, terreno de tio Abdón, onde o narrador, como se sabe, também Abdón, deseja construir uma casa, a denominada “casa da memória”. Lugares herdados carregados de memória, que entram para a história do narrador escritor.

Desse modo, Abdón, o arconte-narrador-escritor, conhecedor da origem, portador da herança e da “hierarquia Abdón”, além de detentor do comando, possuidor do local de poder, como neto, sobrinho, herdeiro e escritor, porta o poder arcôntico das atribuições de unificar, identificar, classificar e consignar.

Por consignação não entendemos apenas, no sentido corrente desta palavra, o fato de designar uma residência ou confiar, pondo em reserva em um lugar sobre um suporte, mas o ato de *consignar reunindo os signos*. Num arquivo, não deve haver dissociação absoluta, heterogeneidade ou *segredo* que viesse a separar (*secernere*), compartimentar de modo absoluto. O princípio arcôntico do arquivo é também um princípio de consignação, isto é, de reunião. (DERRIDA, 2001, p. 14, grifos do autor).

Portanto, arquivo, enquanto lugar de consignação, designa não só uma residência, mas também um lugar onde há uma (re)união de signos, mesmo que, a princípio positivados, saussureanos (1916), com seus respectivos significantes e significados; mas, posteriormente, mais derridianos, por meio da desconstrução de dados princípios a partir da jogabilidade do jogo de significantes. De um modo ou de outro, entende-se que (con)signar assemelha-se a uma (con)junção de signos com os quais formam-se enunciados que desembocam em discursos que arquivam, assim como um

[...] objeto de uma *consignação* [...], que classificaria e ordenaria os signos e os enunciados que estariam ali presentes. O que implicaria, portanto, a ação de um agente específico que seria, ao mesmo tempo, um *guardião* e um *intérprete* [...] do arquivo, isto é, um *arconte*, que exerceria a sua autoridade no espaço da *arkheîon* [...]. Enfim, *arkhé*, *arkheîon* e *arconte* são palavras-chave para a leitura da constituição do arquivo. (BIRMAN, 2008, p. 115, grifos do autor).

Ao atrelar esses elementos ao discurso da narrativa em estudo, tem-se que o arquivo se refere ao lugar de designação, à “casa da memória”, pretensa residência do

arconte-narrador Abdón. Nela, o narrador, na figura de arconte-guardião, propõe colocar em reserva tal lugar como suporte das memórias individuais, coletivas e históricas que abarcaram a “família Abdón”.

Ademais, o narrador, como arconte-intérprete, (con)signa no sentido de reunir signos, enunciados em discurso escrito, em obra, quiçá literária; pois ele, como escritor que é, registra marcas e impressões da vida privada dos “Abdóns” com as palavras da sua linguagem, concomitantemente designando com “[...] impaciência absoluta de um desejo de memória” (DERRIDA, 2001, p. 9) a “casa da memória” como morada para si, para quando morrer, e seus familiares mortos. Desejo provavelmente realizado como “casa da memória” por meio da palavra, do discurso escrito, da obra. De uma forma ou de outra, pelas palavras do narrador, sabe-se que

[...] esa casa puede que sea mi decisión final, el gesto de mi despedida. Será como un reencuentro conmigo mismo, con el pasado al que tantas veces he traicionado y con mis muertos, a los que veo detrás de los rasgos de mi cara y siento detrás de las palabras de mi lenguaje y de las ideas que me confunden a la hora de pensar. Sin nada mejor que hacer y sin que se me ocurriera otra forma de congraciarme con ellos y con mi pasado, imaginé construir una casa que me devolviera los recuerdos de mi niñez dormida y cerrara el ciclo de mi existencia desaprovechada. (EGIDO, 1996, p. 35-36).

Portanto, aqui, a constituição do arquivo se caracteriza a princípio pela “casa da memória” como *arkhé*, que constitui o começo, isto é, o retorno “[...] *aquél* [que] *era el verdadero paraíso perdido* [...]” (EGIDO, 1996, p. 25) à “origem Abdón”, com o retorno à casa do avô, bem como a *La Malgarrida*, de tio Abdón. Ambos os espaços herdados servem de base para a edificação da “casa da memória” de Abdón arconte-narrador, de seu respectivo lugar de autoridade e voz, de comando, com poder arcôntico de guardião e intérprete, concomitantemente.

Nesse sentido, a “casa da memória”, como arquivo, caracteriza-se como o lugar no qual Abdón arconte-narrador, sobretudo, escritor, portador de autoridade, de voz registrada pela escrita, designa como residência - para reger e governar - as memórias, individuais, coletivas e históricas. Residência onde ele exerce o poder hermenêutico de (con)signar, reunindo signos, enunciados e discurso de tais memórias por meio da obra escrita. Obra escrita enquanto escritura, termo cunhado por Derrida em *Gramatologia* (2017). A escritura como sendo a ausência do *logos*, “[...] cujo poder está na razão

direta da proximidade para com a origem, entendida como função da presença plena, “a origem do *logos* é seu pai”. (NASCIMENTO, 1999, p. 106, grifos do autor). O *logos*, que determina a metafísica da presença, da verdade e da origem “do pai”, é desconstruído com a escritura.

O centramento no *logos*, na razão do ser e na razão deste como um ser de linguagem, instaura-se com a marcação dentre tantos conceitos binários, o de voz/escrita. A voz, *phoné*, obteve na filosofia, em detrimento da escrita, o pedestal do pensamento filosófico. Sendo assim, a voz, ou seja, a fala, embasa a linguagem e o pensamento ocidental desde que [...] Platão inicia a tradição de hierarquização [...] ao conceito de diferença opositiva [...]”. (SANTOS, 2018, p. 477).

Na diferença opositiva dos mundos do platonismo, encontra-se nessa linha a dicotomia voz e escrita, na qual a voz se atrelava à presença do que atribuía significado, à presença, à verdade. No que concerne à escrita, esta era tida como complemento da fala. Na linha hierárquica de relevância da linguagem, a escrita era secundária, a forma de suporte para conteúdo, em caso de falta da presença, da verdade, da origem.

Derrida desloca essa lógica “originária” ao inverter a hierarquia das diferenças opositivas dos conceitos pensados e apreendidos até então no ocidente, sobretudo o de fala/escrita. Conceituar, inclusive, não é uma prática derridiana, visto que ele desconstrói a positividade conceitual com os indecidíveis, “quase-conceitos”. Estes, diferentemente dos conceitos positivados, não organizam o pensamento em uma ideia fechada ou dicotômica como a do signo, pois

No entendimento do *logos*, o signo é sempre “signo-de”, ou seja, ele “representa” a coisa em sua ausência, “toma seu lugar”, e só é compreendido em relação à prioridade de que ele é signo-de, ou seja, desta falta. Ou seja, “significa” que o signo não significa, que não há signo nem a coisa significada, sendo nesta fenda que Derrida aponta a “desconstrução do signo”. (HADDOCK-LOBO, 2008. p. 57, grifo do autor).

Nesse sentido, nota-se a questão do signo como fundamental para o pensamento logocêntrico. O pensamento sobre o signo, sobretudo saussuriano, que carrega em seu cerne a dicotomia significante e significado, é desconstruído por Derrida com a ideia de

[...] signo **significante** de um **significante** significante ele mesmo de uma verdade eterna, eternamente pensada e dita na proximidade de um *logos* presente. O paradoxo a que devemos estar atentos é então o

seguinte: a escritura natural e universal, a escritura inteligível e intemporal recebe este nome por metáfora. A escritura sensível, finita, etc., é designada como escritura no sentido próprio; ela é então pensada do lado da cultura, da técnica e do artifício: procedimento humano, astúcia de um ser encarnado por acidente ou de uma criatura finita. É claro que esta metáfora permanece enigmática e remete a um sentido “próprio” da escritura como primeira metáfora. Este sentido “próprio” é ainda impensado pelos detentores deste discurso. Não se trataria, portanto, de inverter o sentido próprio e o sentido figurado, mas de determinar o sentido “próprio” da escritura como a metaforicidade mesma. (DERRIDA, 2017, p. 18, grifos nossos).

A ideia do significante de um significante é a metaforicidade do signo enquanto linguagem, escritura. Dito de outra maneira, a escritura derridiana entende-se como o movimento entre um termo que designa outro em uma corrente em que eles se (entre)remetem sem que haja um significado primaz. Portanto, o “[...] significado foi, de certa forma, abolido. Tudo o que há agora são remetimentos de significantes a significantes, sem que esta ordem de remetimentos se estanque no significado”. (DUQUE-ESTRADA, 2002, p. 18).

Nota-se, então, que escritura, outro significante para a linguagem, não se pensa mais de forma dicotômica, mas como um remetimento infundável de significantes diferidos que não apontam, primeiramente, um sentido, uma verdade, uma origem, pois a escritura põe em cena a jogabilidade do “[...] significante do significante”, [que] arrebatase e apaga-se a si mesma sua própria produção. O significado funciona aí desde sempre como um significante.” (DERRIDA, 2017, p. 8).

Nessa linha, entende-se que não há um sentido originário do significado, e por não haver “[...] significado verdadeiro e original da qual a língua seria a portadora, o jogo dos significantes aconteceria como um sistema de rastros [...]”. (SANTOS, 2018, p. 482). Assim, vale afirmar que, se não há o sentido originário, há rastros de significado, de um sentido desde sempre diferido.

Portanto, o pensamento derridiano desconstrói o significado concebido, chamado pelo filósofo de “[...] significado transcendental, [que] manifesta-se por excelência na voz [...]”. (DERRIDA, 2017, p. 24). Significado do ser, que independe do sistema linguístico em que se encontra, pois é a verdade. Há a destituição do significado, de um lado; e, de outro, Derrida não trabalha com a absoluta ausência de significado, nem presença e nem ausência. É no movimento de perene diferimento com

o (entre)remetimento de significante de significante que se constitui a escritura. Escrita como jogo diferido de significante a significante, sem centramento no significado original, mas com o movimento de significantes, ou seja, com rastros de presença e ausência a ser suplementada. Diante

[...] desta sequência de suplementos anuncia-se uma necessidade: a de um encadeamento infinito, multiplicando inelutavelmente as mediações suplementares que produzem o sentido disto mesmo que elas diferem: a miragem da coisa mesma, da presença imediata, da percepção originária. A imediatez é derivada. Tudo começa pelo intermediário, eis o que é ‘inconcebível para a razão. (DERRIDA, 2017, p. 192-193).

O encadeamento infinito dos suplementos do caráter escritural diz respeito a não centralidade de uma origem. Há uma não origem, porque o começo ocorre pelo (inter)médio. Diferentemente da ideia de Rousseau, para Derrida, a escritura não é um mero e “perigoso” suplemento da fala porque carrega o poder de representar a pura presença da razão, mas sim o suplemento de algo mesmo que se difere. “A estranha lógica do suplemento se encontra na própria definição do verbo *supléer* do *Littré*, citada por Derrida ‘acrescentar o que falta, fornecer o que é preciso como excedente’”. (DERRIDA *apud* NASCIMENTO, 1999, p. 178, grifos do autor).

Suplemento que supre uma ausência. Assim como a escritura do narrador, o suplemento escritural, supre, por meio do jogo de significantes, a ausência da origem, de Abdón avô, que remete a Abdón tio, que referencia a casa, à *La Malgarrida*, à “casa da memória”, que é obra escrita, que é escritura, rastro, *différance*.

Diante dessa jogabilidade, tem-se a “casa da memória”, suplementando um outro e/ou outros ausente(s) acrescentado a um mesmo presente, mas sempre diferido. Assim que a escritura não consolida a memória escrita, mas é certo que como casa, no sentido de propriedade, da memória, se instaura como suplente da casa.

Sendo assim, nesse movimento suplementar está a escritura, que é rastro, que é *différance*, constituindo arquivo, que condensa um duplo significado de começo e comando a partir de um descentramento e atrelado ao poder do arconte sobre a memória, mas não só a ela como também à sua ruína, ao vestígio, pois para Derrida há ainda um outro lado do arquivo, o mal de arquivo.

3.3 Arquivo do mal e Mal de arquivo: A “casa da memória” como rastro

A expressão “mal de arquivo” não estava presente no título da conferência proferida por Derrida em 1994. A princípio, ela foi nomeada como *O conceito de arquivo. Uma impressão freudiana*.²⁵ Posteriormente, o filósofo modificou o título e publicou a conferência como *Mal d’archive: une impression freudienne* (1995). Ela foi traduzida para o português em 2001 como *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Essa mudança de título diz muito a respeito da desconstrução do conceito clássico de arquivo operando no campo das ideias de história, verdade e poder (BIRMAN, 2008). Para o deslocamento do conceito tradicional, fechado, a um não conceito²⁶, isto é, a uma proposta de noção aberta de arquivo, Derrida lança mão do discurso freudiano, portanto da psicanálise e de questões referentes ao inconsciente, como fio condutor de sua reflexão filosófica desconstrutivista, a qual

Derrida tratará em *Mal de Arquivo* do sentido que a assinatura de Freud imprimiu em seu próprio arquivo, discutindo a dificuldade de se trabalhar com o conceito de arquivo, na medida em que *conceito* representa a hierarquização binária do pensamento que Derrida quer deslocar (pela desconstrução) e o processo de arquivamento fechado. Arquivo e arquivamento, no entanto, fazem parte do discurso freudiano sobre o inconsciente e, nesse sentido, são impressões. Derrida falará de *impressão freudiana*. (SOLIS, 2014, p. 376, grifos da autora).

A impressão freudiana marca, registra e configura, portanto, o arquivo. O arquivo derridiano, fundamentado em certos enunciados freudianos, aponta a pulsão de morte como elemento central para a constituição do mal de arquivo. Nesse sentido, o mal de arquivo do filósofo franco-argelino metaforiza a pulsão de morte do psicanalista. Portanto, mal de arquivo e pulsão de morte versam sobre o apagamento de traços de memória do homem que vive inserido na cultura, produto de arquivos do mal.

²⁵ Título em português referido pela tradutora da conferência, Claudia de Moraes Rego (2001, p. 6).

²⁶ Vale reiterar que o termo “conceito” substituído por “noção” refere-se ao ponto que “[...] Derrida irá criticar não apenas o “arquivo” enquanto conceito, mas também a questão do conceito enquanto tal, como representante da chamada metafísica da presença. Daí a dificuldade de Derrida em falar de conceito e preferir indicar o aberto, a noção ou quase-conceito.” (SOLIS, 2014, 377). Diante disso, nota-se que “noção” é outro termo para tratar sobre os já apresentados “quase-conceitos” e “indecidíveis”.

Ao empreender a reelaboração do conceito de arquivo atrelada à concepção de mal de arquivo, Derrida parte do contexto histórico contemporâneo ao definir que

Os desastres que marcam o fim do milênio são também *arquivos do mal*: dissimulados ou destruídos, interditados, desviados, “recalcados”. Seu tratamento é ao mesmo tempo massivo e refinado ao longo das guerras civis ou internacionais, de manipulações privadas ou secretas. Não se renuncia jamais, é o próprio inconsciente, a se apropriar de um poder sobre o documento, sobre a sua detenção, retenção ou interpretação. (DERRIDA, 2001, p. 7, grifo do autor).

Assim, os eventos catastróficos marcados no mundo contemporâneo como as guerras, “[...] o *holocausto* judaico e os horrores promovidos pelo nazismo, passando pela ampla naturalização do genocídio na segunda metade do século XX [...]”. (BIRMAN, 2008, p. 107, grifo do autor). Ademais de tantas outras guerras, como a Guerra Civil Espanhola (1936-1939) e a posterior institucionalização de violência por décadas exercida pelo governo ditador franquista, por exemplo, configuram a truculência e a violência legitimadas pelos Estados ditatoriais, com impacto não só na esfera europeia, mas com repercussão mundial.

Tais catástrofes da contemporaneidade seguem inscritas na memória e na história, arquivam-se da forma como Derrida chama de arquivo do mal, dissimulados, quando não destruídos, como em casos de censura quando os documentos não são apagados, mas rasurados. Dessa maneira, o mal reverbera nos arquivos interditados, desviados e reprimidos; pois, “pensemos nos debates sobre todos os “reviscionismos”. Pensemos nos sismos da historiografia, nas reviravoltas técnicas do estabelecimento e do tratamento de tantos “dossiês”. (DERRIDA, 2001, p. 7).

Ao propor essa reflexão sobre a tendência destrutiva do arquivo, Derrida aponta a necessidade de problematizar o arquivo clássico, entendido pela ciência como um

[...] conjunto de *documentos* estabelecidos como *positividades* na sua materialidade, e que seria ainda, na sua pretensa objetividade, o reflexo do que ocorreu de fato na experiência histórica. Portanto, como verdade de uma dada tradição, na sua versão clássica, seria um *monumento* dessa tradição. (BIRMAN, 2008, p. 109, grifos do autor).

Arquivo clássico constitutivo de verdade material, fechado em sua consistência de positividades, pois se constitui por meio de um racionalismo positivista permeado pela influência da razão cartesiana e sua consequente relação binária. Essa objetividade

científica reflete-se no arquivamento dos discursos hegemônicos acerca da experiência histórica como uma verdade de fato, de caráter oficial, fixa e estática tal qual um monumento de uma tradição cultural. Walter Benjamin (1987, p. 225) jogou luz sobre essa tradição ao apontar a história a contrapelo, afirmando que “nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento de barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura”.

Nessa mesma linha, Derrida (2001, p. 29) critica a concepção clássica de arquivo como monumento de uma tradição ao afirmar que o arquivo “[...] não é somente o local de estocagem e de conservação de um conteúdo arquivável *passado* [...]”, de um conjunto de documentos arquivados no sentido de guardados, fechados, congelados no tempo pretérito. Para além dessa concepção, Derrida, pela estratégia da desconstrução, aponta o revés do arquivo, abrindo-o para expor o seu contrário, qual seja, o mal de arquivo.

Com a abertura derridiana do arquivo, joga-se luz em sua complexidade constitutiva de ambiguidades, paradoxos, “[...] tensões, contradições ou aporias [...]” (DERRIDA, 2001, p. 44), cujos efeitos refletem-se na configuração dos discursos, consequência de uma nova relação do ser humano com o tempo, portanto, de um novo arquivo que não se encerra no passado, como o clássico, mas que “[...] é ao mesmo tempo *instituidor* e *conservador*. Revolucionário e tradicional”. (DERRIDA, 2001, p. 18).

Nesse sentido, nota-se que no núcleo do arquivo estão depositados os acontecimentos de positivities patentes, tradicionais, mas não se encerra neles. O arquivo porta um reverso que se abre para acolher as lacunas, rasuras, furos e silenciamentos perpassados pelo esquecimento. Deste modo é que ambos os polos extremos coexistem de forma dinâmica no mesmo campo de forças contrárias que seguem em direção à “[...] *memória* e o retorno à origem, [...], em suma, a busca do tempo perdido [...]”. (DERRIDA, 2001, p. 7-8). Portanto, nesse campo de contradições estão a memória e seu esfacelamento.

Nessa nova ideia de arquivo, há a referência temporal do presente que se volta ao passado, que agora é perpassado pelo esquecimento e seus desdobramentos, o que o torna produto da memória, algo não encerrado no passado, mas com possibilidade renovável para o futuro, pois

Tudo isso se desdobra numa leitura outra sobre o *tempo*, que seria operante no processo de arquivamento. Esse tempo se realizaria assim sempre no *presente*, numa temporalidade que se ordena em três direções concomitantes, quais sejam, o *presente passado*, o *presente atual* e o *presente futuro*. A temporalidade presente no arquivo, nessa tripla direção, configuraria a dimensão da finitude, que lhe marcaria necessariamente. Em contrapartida, seria ainda essa mesma *finitude* que, como condição de possibilidade, delinearía a infinitude do processo de *repetição* do ato arquivante, na medida em que o arquivo enquanto tal implicaria fundamentalmente a perspectiva do futuro e a sua insistente abertura para o *vir-a-ser*. (BIRMAN, 2008, p. 110, grifos do autor).

Diante disso, o arquivo derridiano subverte a ideia fechada, logocêntrica, positivista, binária e estrutural de arquivo que conserva os acontecimentos pretéritos, agora descortinando a desordem cronológica temporal que desloca o estático do arquivo clássico para a dinâmica temporal de finitude e de repetição do arquivo, dando abertura para a renovação com o acolhimento das rasuras e lacunas, silenciamentos dos arquivos do mal.

Dentre diversos arquivos do mal, elege-se, no romance, o que aponta a Espanha em sua história de Guerra Civil. Este, fundamentado na ideia subversiva do arquivo proposto por Derrida, é revisitado pelo narrador, que descortina a forma como os espanhóis, sobretudo republicanos, arquivaram esse acontecimento truculento e traumático, atravessado pelo apagamento imposto pelo terror e pela perseguição aos “vencidos”, instaurado na memória e na história do país, das famílias, dos indivíduos que receberam, assim como tio Abdón

[...] *en el verano de 36 [...] un telegrama [que] te obligó a salir corriendo, dejar la finca que estabas construyendo y abandonar el proyecto de la casa que querías levantar allí, exactamente en el mismo lugar en que yo estoy haciéndola ahora.* (EGIDO, 1996, p. 119).

Esses arquivos do mal operam na forma de arquivamento, no mal de arquivo. Na convenção de “*exergo*”²⁷ posta por Derrida (2001, p. 17, grifos do autor), que trata da “[...] violência do próprio arquivo, *como arquivo, como violência arquivada*”, o filósofo aponta que há violência no ato de imprimir algo sobre um suporte. Por definição, *exergo*

²⁷ Segundo Derrida (2001, p. 17, grifos do autor), “o *exergo* se articula com a citação. [...] Um *exergo* estoca por antecipação e pré-arquiva um léxico que, a partir daí, deverá fazer a lei e *dar a ordem* contemplando-se em nomear o problema, isto é, o tema”.

também se refere a um “espaço, em moedas ou medalhas, destinado à gravação de data ou de inscrição; essa data ou inscrição”. (HOUAISS, 2009, p. 856).

A imagem da medalha, como espaço inscrito, forjado no sentido de moldado de forma decisiva, ilustra a ideia do arquivo como registro importante de algo em um suporte. Todavia, a uma só vez que a inscrição na moeda ocorre de forma positiva, ela age também com violência arquivística. Assim que se constitui o arquivo, paradoxal, duplamente facetado, fechado e aberto, instituidor e conservador em seu cerne.

Arquivo enquanto lugar que concerne “[...] secretamente entre si dois lugares de inscrição: a tipografia e a circuncisão”. (DERRIDA, 2001, p. 18, grifos do autor).
Inscrições freudianas, sendo

[...] uma pública e uma privada. A inscrição pública encontramos em *Mal estar na Civilização* (1930)²⁸, onde Freud lamenta estar gastando muita tinta de impressão para dizer coisas que ele mesmo e talvez todos os leitores consideram óbvias. Mas esta “reclamação” acaba por deslanchar a importância da pulsão de morte, o que justifica, então a impressão no texto. A inscrição privada está na referência que Derrida faz à dedicatória que o pai de Freud inscreve, por ocasião de seu 35º aniversário, sobre a Bíblia que o autor da psicanálise costumava utilizar quando jovem e que agora lhe é ofertada com nova encadernação (sob “pele nova”, como um novo pacto que renova a circuncisão), segundo observação acolhida por Yerushalmi em *Freud’s Moses*. (SOLIS, 2014, p. 377, grifos da autora).

No sentido do duplo lugar de inscrição do arquivo, a tipografia aponta o suporte de arquivo referente ao aparelho psíquico instaurado com a psicanálise de Freud, levando em conta que a tipografia está atrelada ao aparelho psíquico ligado à existência de um suporte externo. No que concerne à circuncisão, trata-se de uma marca íntima no corpo, decorrência da tradição judaica, que apesar de menos tipográfica, nutre uma inscrição no lugar onde se arquiva. Seja pela tipografia seja pela circuncisão, inscreve-se e imprime-se uma marca em um lugar externo.

Com enfoque, aqui, na inscrição tipográfica, tem-se Derrida retomando a questão de Freud, com base na fala do psicanalista em *O mal-estar na civilização* (1930), sobre algumas de suas indagações versarem acerca da necessidade de “[...] gastar papel e tinta [...] e conseqüentemente mobilizar o trabalho tipográfico e a tinta do

²⁸ Na obra *O mal-estar na civilização* (1930), Freud discorre acerca da relação conflituosa entre indivíduo e sociedade e as conseqüentes origens da infelicidade do ser humano de vida civilizada.

impressor [...]” (FREUD *apud* DERRIDA, 2001, p. 18) para contar certos assuntos que ele julgava óbvios. O filósofo aponta que o psicanalista assim falara a fim de compensar o investimento da tipografia, certo de que Freud “[...] deveria não somente anunciá-la, mas também arquivá-la: pô-la de alguma maneira no *prelo*”. (DERRIDA, 2001, p. 19, grifo do autor).

Diante disso, Derrida destaca que Freud não só anuncia a tipografia como a arquiva. Isto não só a institui como a conserva em um suporte externo, referente ao aparelho psíquico proposto pelo psicanalista, levando em conta as forças que o perpassam, as pulsões, sobretudo a pulsão de morte que se insere em

[...] uma tese irresistível, a saber, a possibilidade de uma perda radical, justamente uma diabólica pulsão de morte, de agressão, ou de destruição: portanto, uma pulsão de perda [...] recordará tudo aquilo que *Além do princípio do prazer* (1920)²⁹, já introduziu, dez anos antes: esta pulsão de destruição na economia, ou melhor, na aneconomia psíquica, na parte maldita desta despesa em pura perda. (DERRIDA, 2001, p. 20).

Dito de outra forma, o nosso aparelho psíquico, enquanto “[...] modelo técnico da máquina-ferramenta destinada, aos olhos de Freud, a *representar exteriormente* a memória como arquivamento *interno*, a saber o *Bloco mágico* ³⁰[...]” (DERRIDA, 2001, p. 25, grifos do autor), vai arquivando, gravando, retendo os acontecimentos ao levar em consideração uma série de fatores como os desejos e as pulsões.

Essa dinâmica de arquivamento do aparelho psíquico sofre influência de cenários civilizados onde o mal-estar é imperativo, e incita sofrimentos e traumas. Portanto, na medida em que o ser humano vai sendo moldado pelas instituições culturais, religiosas, governamentais, enfim, civilizatórias, mais desenvolve a tendência à formação de um sujeito submetido à e produtor de violência. Violência operada pelos acontecimentos dos arquivos do mal e formadora do mal de arquivo, de destruição e esquecimento.

²⁹ Em *Além do princípio do prazer* (1920), Freud trabalha com as forças motrizes do aparelho psíquico, as pulsões de vida e de morte.

³⁰ “O Bloco Mágico é uma prancha de resina ou cera castanha-escura, com uma borda de papel; sobre a prancha está colocada uma folha fina e transparente, da qual a extremidade superior se encontra firmemente presa à prancha e a inferior repousa sobre ele sem estar nela fixada. [...] Constitui um retorno ao antigo método de escrever sobre pranchas de gesso ou cera: um estilete pontiagudo calca a superfície, cujas depressões nela feitas constituem a ‘escrita’. (FREUD, 1925, p. 287). Em síntese, o “Bloco Mágico” refere-se ao aparelho mental.

Acontecimentos estes que acometeram tio Abdón, que precisou exilar-se. No entanto, é possível afirmar que tais feitos atingiram mais frontalmente a Samuel, irmão do narrador, que

*Viviste entre la frustración y la rebeldía y aquella **historia política**, que, no te enfades, no te voy a recordar ahora y que fue el golpe que apresuró tu madurez y adelantó la vejez de tu **ruína**, fue la mejor demostración de tu condición de marciano, de tu desacato social inveterado y de la señera soledad en que viviste siempre. Habías heredado una tradición de **fracasos**, que en ti se hicieron ominosos.* (EGIDO, 1996, p. 64, grifos nossos).

A história política de uma Espanha do pós-Guerra, ditatorial, torturadora e traumatizante, foi formadora, a partir de seus feitos atrozes que geraram o mal, mal-estar, arquivos do mal e, por fim, mal de arquivo, de ruínas, de fracassos e, para Samuel, de “[...] **desmemoria**, que te varaba en una inmovilidad de **museo**, de la que te reponías con el esfuerzo de tus antiguas violencias. [...] *El alcohol te ayudaba a seguir y a recuperar tu bondad natural, de la que querías renegar.* (EGIDO, 1996, p. 65, grifos nossos). Arquivos fechados, como se estivessem intactos em um museu, onde o narrador vai entrar e jogar luz nos feitos e nas desmemórias que a um só momento habitam o mesmo cerne.

Portanto, como se viu até aqui, a um só tempo o arquivo derridiano caracteriza-se como uma morada de paradoxos, fechado e aberto, como suporte que institui e conserva acontecimentos e apagamentos. Em meio a esse contraponto da constituição do arquivo derridiano e sua conseqüente disputa de forças em torno dos arquivos do mal, Derrida sistematiza a nova concepção de arquivo como sendo esta perpassada pelo mal de arquivo, uma metáfora da expressão à qual Freud chama de

[...] pulsão de morte ou pulsão de agressão ou pulsão de destruição, nesse caso, sinônimas. Mais tarde, Freud dirá que esta pulsão com três nomes é muda (*stumm*). Ela trabalha, mas uma vez que trabalha sempre em silêncio, não deixa nunca nenhum arquivo que lhe seja próprio. Ela destrói seu próprio arquivo antecipadamente, como se ali estivesse, na verdade, a motivação mesma de seu movimento mais característico. Ela trabalha para *destruir o arquivo: com a condição de apagar* mas também *com vistas a apagar* seus “próprios” traços – que não podem desde então serem chamados “próprios”. Ela devora seu arquivo, antes mesmo de tê-lo produzido externamente. Esta pulsão, portanto, parece não apenas anárquica, anarcônica [...] a pulsão de morte é, acima de tudo, *anarquivica*, poderíamos dizer, *arquiviolítica*.

Sempre foi, por vocação, silenciosa, destruidora do arquivo. (DERRIDA, 2001, p. 21, grifos do autor).

Em termos de pulsão, Derrida interpreta a pulsão de morte freudiana como “pulsão arquiviolítica” ou mal de arquivo, ambas as noções cunhadas por ele. Nessa lógica, o arquivo derridiano é perpassado pela pulsão arquiviolítica, uma vez que se constitui de “[...] *mneme*³¹ ou *anamnesis*,³² por um lado, e *hupómne*,³³ por outro. O arquivo é hipomnésico”. (DERRIDA, 2001, p. 22, grifos do autor).

Arquivo hipominésico, protético, performático, assim como “[...] uma escrita subdeterminada pela simples recordação ou rememoração (*hypómnesis*), como fixada em caracteres mortos.” (NASCIMENTO, 1999, p. 106). “Desse modo, um arquivo para Derrida, trazendo a discussão a partir do que o texto freudiano nos proporciona, por não se reduzir à memória, tem lugar, ao contrário, no *desfalecimento da memória*.” (SOLIS, 2014, p. 380, grifo da autora). Lugar onde os ruídos são eloquentemente ouvidos pela provocação do “stumm”.

Nesse sentido, o arquivo é marcado pela materialidade do mal de arquivo, de modo que ele abarca tanto a estocagem de memória e documentos como acolhe a lacuna, o trauma, o esquecimento, este promovido pela pulsão de morte ou pulsão arquiviolítica. Portanto, arquivo e mal de arquivo são pulsões, forças opostas que, assim como em uma medalha, compõem o mesmo lugar de suporte para a realização de trocas, inscrições e impressões.

Inscrições impressas em um lugar de consignação, pois “*não há arquivos sem um lugar de consignação, sem uma técnica de repetição e sem uma certa exterioridade. Não há arquivo sem exterior*.” (DERRIDA, 2001, p. 22, grifos do autor). Assim, ao pensar no lugar de consignação com técnica de repetição, faz-se possível apontar, primeiramente, a presença “casa da memória” como lugar privado, designado como residência onde as reuniões de signos, portanto, o discurso sobre a “família Abdón”,

³¹ Mneme: Memória, no sentido mais amplo, pelo que compreende a memória orgânica consciente. (PIÉRON, 1969, p. 282)

³² Anamnese: conjunto de informações obtidas por interrogatório feito ao paciente sobre seu passado e a história de sua moléstia. (PIÉRON, 1969, p. 25)

³³ De acordo com o estudioso Rodrigo Guimarães (2007, p. 185-186), “Derrida diz que o sentido arquivável se deixa co-determinar pela estrutura arquivante, e é aí que *hupomnesis* se entrelaça com a *mneme* e a *anamnesis* e a distinção rigorosa entre arquivo (prótese externa ou interna)”. Essas próteses são referentes às questões da “[...] hipomnésia que recorrem às “próteses” externas (a escrita, por exemplo) e as internas (inscrições no inconsciente). (Idem, p. 184).

deve fazer morada, não só pela repetição da “memória Abdón” revisitada pelo narrador Abdón, mas sobretudo pela busca na origem da memória individual e coletivo-familiar com os respectivos apagamentos, levando em conta as lacunas, os traumas e esquecimentos.

Em virtude disso, a “casa da memória”, localizada na escritura de Abdón, é o lugar de consignação, onde se reúnem os signos, bem como a técnica de repetição que acolhe as memórias e seus esfacelamentos, visto que

A escritura, por meio mnemotécnico, suprimindo a boa memória, a memória é espontânea, significa esquecimento. É bem precisamente isso que dizia Platão em *Fedro*, comparando a escritura à fala como a *hypomnesis* à *mneme*, o auxiliar lembrete à memória viva. Esquecimento por que mediação e saída fora de si do *logos*. Sem a escritura, este permaneceria em si. A escritura é a dissimulação da presença natural, primeira e imediata do sentido à alma no *logos*. Sua violência sobrevém à alma como inconsciência. Assim, desconstruir esta tradição não consistirá em invertê-la, em inocentar a escritura. Antes, em mostrar por que a violência da escritura não *sobrevém* a uma linguagem inocente. Há uma violência originária da escritura porque a linguagem é primeiramente, num sentido que se desvelará progressivamente, escrita. (DERRIDA, 2017, p. 45, grifos do autor).

Como escritura, a “casa da memória” pode ser vista como um método para a memória. Por ser um suporte, assim como o Bloco Mágico, que representa um lugar exterior do arquivamento interno, ele abarca no mesmo espaço a memória e o esquecimento, este ocorrendo por ocasião da busca do que está ausente, do ente que faz parte do que se supõe ser a origem e que se encontra um paraíso perdido.

Nessa busca, algo se repete. Na dinâmica da repetição, a escrita é tida como dissimulada, porque segue com a função de falar por outrem, de um falar que pode exceder o que alguém falaria. Assim, ela é dissimulada por ser uma espécie de simulacro, representação de uma presença. Essa “[...] *mnemotécnica* afetada pelo “mal da repetição”, pelo fato de ao repetir a palavra do pai [o ente, o ausente] em sua ausência poder traí-la.” (NASCIMENTO, 1999, p. 107, grifo do autor).

O discurso escrito pelo narrador, assim como a inscrição tipografada em que Freud trata publicamente, em *Mal-estar na Civilização* (1930), sobre usar papel e tinta, se equiparam, sobretudo porque Abdón, o narrador, cuja função é de a escritor, está habituado à prática da escritura, a criar simulacros e a assumir as consequências de falar do e pelo outro.

Daí sua necessidade de tipografar a memória e a história da “família Abdón”. E assim o faz, segundo o narrador em diálogo com um de seus mortos, ao registrar [...] *la herida abierta de la memoria. [Y] reconstruir vuestro mundo perdido [...]*”. (EGIDO, 1996, p. 262). Portanto, como detentor do poder do discurso, possibilita a abertura pública da obra ao abrir a “janela” da “casa da memória”, do arquivo impresso contendo no cerne do arquivo o mal, da mesma forma como a impressão inscrita por Freud.

Dentre as impressões freudianas³⁴ propostas por Derrida (2001, p. 41, grifo do autor), destaca-se, aqui, “a primeira impressão [que] seria *escritural* ou *tipográfica*: é a de uma inscrição [...] que deixa uma marca na superfície ou na espessura de um suporte”. É nesse suporte externo em que Abdón, o narrador escritor, consigna, reúne os signos, compõe um discurso no sentido de reproduzir o retorno ao paraíso perdido, à memória individual, coletiva e histórica e seus recalcamientos.

Com a escrita de tais memórias, segundo o narrador, “[...] *pasé mi tiempo reconstruyendo las lamentables biografías de mis antepasados, inteligentes, tenaces y honrados, pero que nunca llegaron a nada.*” (EGIDO, 1996, p. 183). Na reconstrução das biografias, com base na revisitação ao passado de cada familiar morto, Abdón aponta uma lacuna intrigante, algo que supostamente se perdeu do arquivo, um ruído, um rastro.

Na maioria das reconstruções biográficas, a busca do narrador pelo tempo perdido descortina de modo fragmentário certas perdas, rasuras, o supracitado recalcamiento da memória que “[...] não ocorre nunca sem a pressão (impressão, repressão e supressão) da qual o recalque e a repressão são figuras representativas.” (KLINGER, 2007, p. 173).

Na dinâmica da reconstrução biográfica dos feitos passados, do originário, pelo suporte da escrita arquivante do narrador, cuja inscrição impressa do traço (*trait*), isto é, da escritura que se comunica com o rastro (*trace*), algo se reprime, se suprime, se

³⁴ A respeito da significação de “impressão freudiana”: “Na argumentação de Derrida, o sintagma *impressão freudiana* refere-se a três sentidos diferentes: “impressão” como grafia ou escritura, como marca e como noção ou ideia vaga. Assim, a impressão freudiana se refere à marca deixada por Freud – a partir da impressão deixada nele, inscrita nele a partir de seu nascimento, e sua aliança, a partir de sua circuncisão – através da história da psicanálise, da instituição e das obras, passando pela correspondência pública ou particular. A impressão deixada por Freud sobre quem depois dele, falar dele ou falar a ele. “É preciso falar do fantasma até mesmo ao fantasma e *com ele*”, disse Derrida em *Espectros de Marx* e é isso o que Yerushalmi faz, no “Monólogo com Freud”, que está no final do seu livro *Freud’s Moses*, ao qual Derrida lhe dedica boa parte do ensaio. “Impressão” é, então, uma questão de herança. “Seja em que disciplina for, não deveríamos pretender falar disso sem termos sido de antemão marcados por essa impressão freudiana.” (KLINGER, 2007, p. 173).

repete, se remete. Um jogo de significante a significante que compõe um sistema diferencial do

[...] rastro [que] não é somente a desaparecimento da origem, ele quer dizer aqui - no discurso que proferimos é segundo o percurso que seguimos - que a origem não desapareceu sequer, que ela jamais foi retroconstituída a não ser por uma não origem, o rastro, que se torna, assim, a origem da origem. (DERRIDA, 2017, p. 75).

No movimento diferencial de significante a significante, o rastro não se prende a uma origem positivada; pelo contrário, a origem, no pensamento derridiano, implica uma não origem, uma marca, um vestígio de presença na ausência. Nesse sentido, a escritura arquivante do narrador comporta a busca pela origem da “família Abdón” e seu respectivo paraíso, e encontra uma originalidade sem origem “Abdón”, pois ela está mesclada no (entre)remetimento de Abdón de Abdón de Abdón. Abdón narrador, que remete a Abdón tio e este a Abdón avô ou vice-versa, ou de outras maneiras possíveis de remeterem-se e deixarem rastro.

O rastro “Abdón”, do neto narrador ao avô e ambos transpassados pelo tio, é o remetimento de uma presença e uma ausência, um acontecimento e um apagamento, um arquivo e um mal de arquivo. Assim é a escritura, que é rastro, que “em sua passagem pela *forma* é uma passagem pela *impressão*”. (DERRIDA, 2017, p. 76, grifos do autor). Trata-se da passagem de uma impressão da inscrição, pois

Basta que alguma coisa se inscreva para que o rastro dela “permaneça”, correndo, é claro, sempre o risco de um apagamento posterior. A realidade da coisa é o próprio rastro (*trace*). A “coisa em si” nunca existiu, pois o que sempre ocupou o lugar da origem nada mais foi do que o rastro, isto é, a *marca* de uma inscrição “arcaica” que não se deixa aprender na oposição “presença/ausência, nem muito menos pode ser assimilada nos limites logocêntricos de uma *arché* fundamental. (NASCIMENTO, 1999, p. 138, grifos do autor).

Isto posto, tem-se que o rastro configura o apontamento da impossibilidade de fundamentar a mítica *arché*, que determina a essência, o absolutismo do pai, da autoridade máxima que impetra a lei. Nessa linha, compreende-se o rastro como aquilo que rui, arruína, fura, escapa, como mal de arquivo, configurando a origem como não-origem, visto que ele, o rastro, surge pela primeira vez já como uma repetição. Logo,

se admitimos que todo sentido é originalmente habitado pela possibilidade de repetição, o sentido está também habitado pela possibilidade de sua morte. Só há sentido onde há força, só há produção de sentido onde há vida, o que quer dizer que não há um sentido previamente dado que se demora, que me-mora, me habita, mas também pode querer dizer que os sentidos que rememoro revivem, fantasmáticos e espectrais, indicando a inseparabilidade entre vida e morte, ou o que Derrida uniu por um traço: vida-morte. (RODRIGUES, 2015, p. 146).

Nessa repetição, por meio da (re)memoração de Abdón, é que o rastro se anuncia e se difere. Ele é rastro de rastro, uma espécie de (inter)face de “Abdóns”, em que Abdón narrador anuncia Abdón avô, Abdón tio e todos os outros integrantes da “família Abdón”, entre vida-morte. Em cada anúncio de seus espectros “Abdóns”, algo sempre se difere. A partir desse movimento que anuncia remetimento dos “Abdóns” pretéritos, no processo de retomada, o diferimento ocorre resultando no rastro.

Assim é que, ao escrever as histórias familiares, o narrador busca, nesse processo diferido, arquivar os acontecimentos contando com os esquecimentos operados pelo mal de arquivo. Na escritura da memória, que é rastro, tem-se Abdón de Abdón de Abdón, anunciados, repetidos e diferidos entre presença-ausência, memória-esquecimento, arquivo-mal de arquivo. Este último operado a partir dos arquivos do mal relacionados ao contexto histórico-político espanhol truculento do século XX.

A começar pelo avô Abdón, um médico intelectual, republicano, que sentiu frontalmente no seio de sua família a “[...] *derrota de la República [que] había sido “la derrota de los intelectuales”, de los hombres de la cultura en todos sus niveles.*” (TUÑÓN DE LARA, 1999, p. 437).

A Guerra Civil Espanhola (1936-1939), por sua vez, e a consequente ditadura franquista (1939-1975), culminaram de forma brutal nesse tempo em que

Durante cerca de un siglo, el recurso a la violencia, en sus diversas formas de guerra civil, pronunciamiento militar, insurrección armada, revolución popular y guerra colonial, construyó un elemento permanente de la política española. La guerra de 1936 no sería sino la culminación necesaria de esa trayectoria secular. (JULIÁ, 1999, p. 11).

A Guerra Civil Espanhola (1936-1939) atingiu diretamente a vida de tio Abdón, que “[...] *el verano del 36 te obligó a salir huyendo*”. (EGIDO, 1996, p. 32). Quando

regressou da Argentina, para onde havia emigrado décadas antes, quis empreender a construção de uma casa em seu terreno, *La Malgarrida*.

Por especulação do narrador, a maior motivação para isso “[...] *debía ser aquella mujer, Rosa de Lima [...]*” (EGIDO, 1996, p. 27), sua companheira argentina, que tempos depois fugiu com o padre do povoado. A malograda biografia do tio foi posta à luz, apesar de que, como elabora o narrador, “*puede que no quieras revivir aquellos días de tu vuelta [tío Abdón,] y tampoco te merezca la pena hablar de la guerra, aunque sé que nos has conseguido borrarla de la memoria.*” (EGIDO, 1996, p. 119).

Como se nota, a volta às reminiscências do passado para a produção da escrita da “biografia Abdón” não só apresenta um retorno ao paraíso perdido do narrador, como também às ruínas do “inferno” que seus familiares prefeririam esquecer. Isso atinge, talvez mais drasticamente, a Samuel, irmão do narrador, que teria preferido esquecer a violência sofrida na juventude - ocorrida provavelmente no pós-Guerra Civil Espanhola (1936-1939), nos primeiros anos de ditadura franquista (1939-1975) -, em decorrência de uma “[...] *frase lapidaria [...], escrita en las paredes, sobre la virilidad del general Franco [...]*”. (EGIDO, 1996, p. 173). Samuel ficou preso ao trauma da tortura:

[...] *aquel muchacho, un poco mayor que tú, que salía de tu memoria y tenía la fuerza y la vesania que le hubieras supuesto, si alguna vez lo hubieras pensado, si hubieras sabido que algún día te llegaría a golpear con una barra de hierro envuelta en una toalla humedecida, o simplemente con los puños y con el resentimiento que parecía haber acumulado hasta conseguir la dureza de las rocas. Lo hubieras podido prever si hubieras entendido que esta finca no era sólo el ámbito mágico de nuestras aventuras infantiles, sino el lugar de nacimiento de un rencor diferido, el espacio en que sentir una humillación interiorizada hasta la costumbre. Comprendiste que La Malgarrida, además de otros muchos destinos, también había sido un infierno para alguien que habría llegado a odiar los árboles que nos en cantaban, atravesar los caminos de desasosiegos por donde corrían los caballos de nuestra imaginación y violentar las cuestas de nuestros encuentros extraterrestres hasta la fatiga de la pobreza. Pero nunca te habías parado a pensarlo, porque te era imposible hacerlo, y ahora que lo hacías sentías una desilusión penosa. Tu verdugo era Macario, el hijo de uno de los criados de la casa, al que habías visto desde niño, testigo de su crecimiento y de su incorporación a los trabajos de la finca junto a su padre en cuanto tuvo fuerzas y estatura para sostener en el aire un azadón y espaldas para cargar un saco de trigo. Supiste entonces, aunque parezca mentira, que la memoria no es sólo memoria de la felicidad.* (EGIDO, 1996, p. 167-168).

Samuel, ao ser capturado pelos militares, foi torturado pelo jovem Macário, filho de um dos empregados de seu tio Abdón. No instante das torturas recebidas, Samuel usava “[...] *la memoria, como un parachoques, a pesar de que pretendían romperte todo y no dejar de ti nada, ni siquiera la dignidad, que te recordara lo que habías sido.*” (EGIDO, 1996, p. 165). Voltar ao conclamado paraíso perdido da infância e da adolescência, compartilhadas com o irmão na casa do avô Abdón e no terreno do tio Abdón, mantinha a sua identidade. Diante do sobressalto, ao saber que o carrasco era um conhecido de infância, a própria memória se converteu em tortura, infelicidade e necessidade vital de esquecimento.

Diante disso, o narrador, em seu discurso escrito, afirma o seguinte em diálogo com o irmão morto, com quem imagina dialogar: “*yo también podré hacer algo por ti, para que no te sientas tan solo, pues para algo me ha de servir haberme pasado la vida con las palabras, persiguiéndolas para que fueran dóciles a mis recuerdos [...]*.” (EGIDO, 1996, p. 175). As dóceis recordações de Abdón estão misturadas com as lembranças que Samuel quer esquecer, mas que estão sendo escritas e impressas numa “[...] *biografía [que] se convirtió en la biografía de un desencanto.*” (EGIDO, 1996, p. 50).

Para a composição do registro escrito da biografia de tia Noemi, o narrador realiza questionamentos à tia morta, como sendo o momento em que, segundo ele, “[...] *me contarás tu verdadera historia. ¿Por qué te casaste con aquel hombre?*” (EGIDO, 1996, p. 109). Um casamento falido, que gerou um filho a uma mulher mais adepta à vocação religiosa do que à vocação ao matrimônio, “[...] *con tu vestido gris deslucido y adornado con algunas medallas religiosas [...]*”. (EGIDO, 1996, p. 98).

A rememoração de um “[...] *pasado que te obstinabas en ocultar y que apenas se desvelaba en los recuerdos de los que te habían conocido desde niña y que se repetían cada vez que hablaban de ti, sin olvidar nunca que te habías casado sin amor.*” (EGIDO, 1996, p. 96). Essa rememoração é um retorno a um lugar onde tia Noemi não tem a pretensão de voltar, mas ao qual inevitavelmente regressa porque Abdón imprime tais agruras na escrita de sua biografia.

Quanto à escrita da biografia de tia Aurorita, o narrador aponta que

Nunca quisiste que te fotografaran, para que nadie pudiera sorprenderte detenida en un gesto ineludible que perpetuara la memoria de lo que habías sido, y ni tuvieras que oír, después de

muerta, las odiosas comparaciones con tu tía abuela Andrea, a la que inevitablemente te compararían para dirimir el pleito, nunca resuelto del todo, sobre quién era la más fea de la familia. (EGIDO, 1996, p. 143).

No entanto, as memoráveis características do desprovimento de beleza de tia Aurorita se perpetuaram não pela foto, mas pela impressão tipográfica do narrador. Na linha de infortúnios biográficos retomada por Abdón, está também o de tia Sara, que viveu uma tragédia, fruto de uma violência que se imprimiu “*en tu memoria, que lo recuerda todo y que todavía hoy te duele, hay un espacio vacío [...]*”. (EGIDO, 1996, p. 225). O vazio perturbador da memória de tia Sara se deve à morte de seu amado, Bartolomé, assassinado por motivo torpe, uma desavença entre os pais dos amantes.

Outra biografia sobre a qual o narrador Abdón gasta bastante tinta e impressão, mas que não faz parte da “família Abdón”, é a de sua namorada, que, salvo o infortúnio de sua morte, não apresenta referências a acontecimentos com sanhas repressivas, de esquecimento. Por ser uma personagem externa à “linhagem Abdón”, o enfoque dessa história recai sobre o próprio narrador: “*fuiste sólo memoria y empecé a mirarte como si te recordara. Habías tenido un accidente, llegando a Salamanca, y habías pasado gran parte de la noche entre hierros lacerantes y sangre derramada. Nadie te vio morir [...]*”. (EGIDO, 1996, p. 1999).

Sendo assim, a namorada de Abdón porta certa relevância para a construção da biografia do narrador, sobretudo como escritor, visto que o marcante encontro deles ocorreu “[...] *en aquella librería abarrotada de palabras y de sobrentendidos culturales, no había podido empezar peor*”. (EGIDO, 1996, p. 74). Um encontro no qual o narrador observa que:

Estabas por encima del decorado, como después muchas veces me lo confirmarías, y nadie que te viera podría pensar que de verdad te interesaban los libros, y menos los libros de un viejo como yo, que no había tenido el atrevimiento de callarse, ni el de morirse antes de empezar a tener cara de muerto. Pero traías la pretensión de que te firmara un libro mío, que todo parece indicar que no ibas a leer. Tu lado arrastrado fue lo que más me atrajo de ti, y no tu interés por mi literatura, que suponía escaso y más bien furtivo y ornamental. (EGIDO, 1996, p. 72).

O encontro com a mulher que veio a ser sua namorada exalta a questão da memória do narrador e de sua própria biografia, a qual, segundo ele, “[...] *mi biografía y*

mis libros me los sabia de memoria [...]. (EGIDO, 1996, p. 75). Memória e biografia de Abdón, o narrador, compostas pelas memórias e biografias coletivas dos familiares, todos mortos, amiúde expondo pela escritura a violência, o infortúnio e as mazelas, reprimidas, esquecidas, mas que, nesse processo de escritura, são repetidas pelo narrador. Nessa repetição, algo difere. Isso ocorre porque a escritura que arquiva os acontecimentos das biografias é a um só tempo rastro, mal de arquivo, esquecimento. Essa repetição diferida é também entendida por “[...] iterabilidade³⁵ do rastro (unicidade, identificação e alteração na repetição) [...]” (DERRIDA, 2014, p. 35). É algo que sobra da identidade “Abdón” e que se instaura pelo que difere.

Nesse sentido, a escritura de memórias do arconte-narrador-escritor literato é como a concretização da obra de [...] *quien levanta la estatua de su monumento para verse tal y como le hubiera gustado ser* (EGIDO, 1996, p. 35). Monumento enquanto lugar de memória, como obra, escritura, onde as impressões são impressas, os acontecimentos e apagamentos do passado lançados para a posteridade.

Portanto, um monumento performático, escritural, de arquivo e mal de arquivo onde se institui e conserva a “[...] a ruína de um monumento que basicamente nunca existiu. É a história de uma ruína, a narrativa de uma memória que produz o acontecimento por relatar e que nunca terá estado presente.” (DERRIDA, 2014, p. 60). Essa narrativa, por ser escritura e rastro de Abdón, o narrador, que também é de Abdón tio, de Abdón avô, de todos os integrantes da “família Abdón”, republicana, “vencida”, marca um movimento de retenção e distensão temporal para um passado e para um futuro, porque a obra, a escritura, é rastro, *différance*.

3.4 Arquivo e Mal de Arquivo: O “ventanal” como *différance*

³⁵ De acordo com a definição de *The Derrida dictionary* (2010, p. 78), de autoria de Simon Morgan Wortham, o termo “iterabilidade” na escritura aponta o seguinte sentido: “para Derrida, a escrita em geral é sempre iterável, uma vez que, em sua própria legibilidade, ela sempre chama a um “outro” além daqueles empiricamente presentes no local da inscrição ou da leitura. Um sempre não-presente restante permanece, assim, irredutivelmente em meio às condições estruturais da escrita, que, portanto, permanecem vinculados à inapropriação do por vir”. Diante disso, é possível compreender que a “iterabilidade” remete-se ao termo “repetição”. Essa “repetição” possibilita o surgimento do “outro”, do “novo”.

O arquivo é a casa dos paradoxos. A casa como designação de uma residência familiar. Portanto, é o lugar que dá suporte à história privada de uma família, seus acontecimentos, seus segredos, sua memória. Memória gravada no espaço, na ambientação, na mente e no coração do morador. Morador herdeiro, arconte, guardião e detentor do poder de guardar e interpretar o conteúdo memorável do seio familiar.

O arquivo enquanto “casa da memória”, no sentido de residência, e o “arconte” como aquele que, no seu tempo presente, lança o olhar ao passado, à origem, com o desejo de fazer da [...] *casa de la memoria el lugar donde almacenar los recuerdos y devolverlos a la vida. Cuatro paredes para albergar lo que queda de mí, lo poco que todavía me identifica.* [...]. (EGIDO, 1996, p. 40). Esta casa, enquanto arquivo, abriga fatos do presente-passado, de memória. Mas, o arquivo não pode “[...] ser reduzido à memória, nem a uma massa fixa e cristalizada, significando apenas a referência temporal ao registro do passado [...]. Um arquivo não se reduz a um depósito de memórias sem rasuras, não lacunar, sem esquecimento” (SOLIS, 2014, p. 380). Nesse sentido, a casa como arquivo abre-se para outras possibilidades, torna-se suporte de memória e a um só tempo suporte de seu esfacelamento, do que a arruína, do

Mal de arquivo [que] evoca sem dúvida um sintoma, um sofrimento, uma paixão: o arquivo do mal; mas também aquilo que arruína, desvia ou destrói o próprio princípio do arquivo, a saber, o mal radical. Levanta-se então infinita, fora de proporção, sempre em curso, “em mal de arquivo”, a espera sempre horizontal acessível, a impaciência absoluta de um desejo de memória. (DERRIDA, 2001, p. 9, grifo do autor).

Portanto, a casa como arquivo e agora como mal de arquivo converte-se em um lugar perturbador, uma vez que em seu cerne há a evocação de um sintoma, de um sofrimento, de uma paixão por algo que se deseja, pelo desejo de memória, pela busca do tempo perdido. Na mesma medida, carrega uma força violenta, impetuosa e intensa que desemboca na pulsão de morte freudiana, expressão posteriormente batizada de pulsão arquiviolítica por Derrida (2001), ou mal de arquivo, que é operante em um lugar, no aparelho psíquico

[...] permeado por *marcas e traços*, disseminados em diferentes *espaços* psíquicos – inconsciente, pré-consciente e consciência [...] isso, eu e super-eu, agenciados por diversas operações, tais como *posterioridade, recalque e repressão* [...]. Dessa maneira, o arquivo

não se constituiria apenas de traços patentes e ostensivos, mas também pelas múltiplas leituras possibilitadas pela condição de posterioridade do intérprete e pela ação das operações do recalque e da repressão, que transformariam o que é patente em latente e virtual. Os traços, enfim, apareceriam assim de maneira indireta, sob as diversas configurações assumidas pelas formações do inconsciente, a saber, o sintoma, o lapso, o ato falho e o chiste. (BIRMAN, 2008, p. 117, grifos do autor).

No coração da “morada de paradoxos”, no aparelho psíquico do narrador, o mal de arquivo atravessa o arquivo recalçando e reprimindo as marcas, os traços e as impressões inscritas do suporte registrador e conservador dessa denominada “máquina-ferramenta” freudiana, modelo técnico que representa exteriormente a memória como arquivamento interno. Máquina que imprime inscrições psíquicas levando em conta os arquivos do mal, o mal operado pela cultura que produz mal de arquivo. Vale retomar as catástrofes do século XX, que impactaram de forma desumana a concepção da vida e da morte dos sujeitos desses cenários, sobretudo os sobreviventes que desenvolveram sintomas, traumas, esquecimentos.

O apagamento da memória traumática refletiu-se também em outros lugares, outros suportes, como nos arquivamentos dos discursos. A princípio, com o arquivo clássico, referente à verdade material dos ditos discursos patentes, oficiais, que imprimiam a exaltação dos “vencedores” e o silenciamento dos “vencidos”. A crítica de Derrida sobre esse tipo de arquivo fixo estático, centrado no passado, está em apontar o arquivo a seu contrapelo da história, portanto, como um arquivo sintomático, em movimento e aberto para o futuro,

O que implica formular, portanto, que é o princípio nomológico do comando que delineia os diversos discursos patentes, os quais constituem o arquivo nos seus enunciados ontológicos, numa temporalidade centrada agora no presente atual, mas que se articularia necessariamente com o presente futuro e com o presente passado. Seria, assim, o intérprete, como arconte, quem constituiria o arquivo no registro ontológico. Com isso, este perderia a sua fixidez e suposta estabilidade documental, isto é, a sua pretensa dimensão de fato e de verdade material, para se transformar pela consignação, realizada pelo intérprete, em verdade histórica. Para isso, contudo, o intérprete deveria relançar permanentemente o que insistentemente se repete no arquivo. (BIRMAN, 2008, p. 116).

Nesse sentido, o arquivo como lugar de consignação, de reunião de signos, é o arquivo de discurso escrito por Abdón, como narrador, herdeiro vivo da propriedade e da “memória Abdón”, escritor e arconte. Como guardião da “casa da memória”, bem como intérprete e produtor das biografias da “família Abdón”, ele produz uma inscrição tipograficamente impressa dos acontecimentos e dos esquecimentos, lançando luz aos sintomas, às lacunas, à violência, na opressão, no trauma, no infortúnio e nos insucessos praticamente congênitos, repetidos por gerações.

Tal repetição é uma característica do arquivo, visto que “um arquivo também é uma técnica de repetição” (SOLIS, 2014, p. 379). Sendo assim, ao reconstruir as biografias dos familiares envoltas a uma “[...] *tradición ancestral del fracasso*” (EGIDO, 1996, p. 184), Abdón, como guardião e intérprete, portanto arquivista, se sente no dever de não “[...] apenas acolher a *repetição* que insiste no arquivo, mas também relançá-la em direção ao futuro” (BRIMAN, 2008, p. 116, grifo do autor), acolhendo todos os fragmentos, rastros, furos, recalques e repressões.

Com seu poder arcôntico, ele produz um discurso que abarca a narrativa da “casa da memória”, com sanha de construir, de fato, um suporte, um arquivo de memória, de acontecimentos passados, privados e secretos que não se fecha no passado, pois os desloca para o “ventanal”, porque “*la casa será ese ventanal y yo seré el hombre que estará mirando*. (EGIDO, 1996, p. 40, grifo nosso). Essa grande janela que se abrirá para Abdón, para quando morrer, e para todos os familiares mortos olharem para o futuro, é a grande página de sua obra escrita. Ela é, portanto, escritura, que é rastro, que é a própria *différance*.

A *différance* é “[...] a formação da forma. Mas ela é, por *outro lado*, o ser impresso da impressão.” (DERRIDA, 2017, p. 77, grifo do autor). Assim o é, pois, “*différance* é o nome *rasurado* em francês para indicar a origem não-nominal do processo de nominação. Ela sinaliza, portanto, a *tradução* do rastro original como re-interpretação de uma origem não-simples em termos de linguagem [...]” (NASCIMENTO, 1999, p. 141, grifos do autor). A rasura desse termo está na substituição da letra “e” de *différence* pelo “a” para a construção de *différance*, em que “a” é fundamental, simbolicamente uma espécie de inauguração não-simples, mas precariamente necessária da origem, que não é origem.

A precariedade do termo torna-o intraduzível em outras línguas, visto que ele é um neo-grafismo operado pela forma escrita da língua francesa. Ao criar *différance*,

Derrida problematiza e esclarece a fala desconstruindo-a e, conseqüentemente, desautorizando sua autoridade através da substituição de tais vogais em jogo. A jogabilidade encontra-se na palavra grafada com “a”, que só é percebida pela escrita. Portanto, *différance* se escreve, se lê, mas não se ouve, uma vez que se torna indistinta da pronúncia com “e”. Significante variante de *différence*, etimologicamente entende-se o sentido atribuído à *différance* ao saber que

A raiz latina desse verbo [*différer*], [...] seria dotada de dois sentidos distintos [...]. Um dos sentidos de *différer* é diferir, demorar, dilatar, adiar, prorrogar, delongar, esperar, aguardar. Derrida dá a todo esse semema o nome correlativo de *temporisation*, palavra que vem do verbo *temporiser*. “Diferir” e “temporizar” seriam os equivalentes em português. [...] O outro sentido para *différer* já se encontra na raiz grega do termo: ser outro, não ser o mesmo, ser diferente, dessemelhante; distinguir-se, diferenciar-se, opor-se, divergir, discordar, discrepar. [...] A esse *différer* Derrida faz igualmente corresponder o *espaçamento*. A nuance aqui está no *intervalo* e na *distância* entre os elementos distintos. (NASCIMENTO, 1999, p. 141, grifos do autor).

Esse deslocamento da palavra *différance*, que difere, demora e dilata, é tempo, concomitantemente apontando o ser diferente no intervalo, na distância, no espaço. Isso opera uma indecisão entre a marca do elemento passado, originário, e sua relação com o futuro. Tal marca se torna rastro, algo que não chega a se concretizar e não deixa de estar o tempo todo em movimento, como a grande janela.

O “ventanal” nunca se concretiza de fato, porque ele não é presença e nem ausência, mas escritura. Escritura, que é rastro, que é *différance*, e articula tempo e espaço, presença e ausência, uma vez que a janela traça e deixa rastro, é presente na produção escrita, performática, isto é, na escritura, mas ausente na construção de tijolo e cimento, na realidade. No entanto, a realidade é a escritura e a grande janela está presente nela, por isso que ela é a própria *différance*.

Na criação textual de Abdón no tempo presente, nas quatro margens da grande janela construída, da escritura, que é a *différance*, encontra-se o que principia a identidade, mas ao mesmo tempo a rasura desse mesmo princípio. Nela, na janela, estará avô Abdón e sua casa, tio Abdón e *La Malgarrida*, referências da memória desde a sua origem. Mas essa origem é uma ruína. Portanto, a origem arruinada já não é mais origem, mesmo assim há nela uma ausência presente, que é marca, rastro que se repete e difere na eterna construção da janela.

Nesse processo de repetição e diferimento, o narrador vai agregando sempre um parente. Cada espectro familiar evocado remete à memória, ao arquivamento, e ao que rui, fura, escapa, se esquece, ao mal de arquivo. Assim, a *différance* opera nesse jogo de busca da origem e na repetição que carrega em sua técnica a própria desconstrução de tal referencialidade. Isso ocorre porque na iterabilidade, na busca que repete a origem como forma de garanti-la e identificá-la, algo sempre está diferindo.

Na “grande janela”, a memória e a identidade “Abdón”, atreladas ao seu desfalecimento, não são mais as mesmas. Ela é e não é porque supera a contradição. Ao mesmo tempo que está no passado, no desejo de retorno à origem, está também na não origem, no porvir. Assim é que, diante dessa grande janela com abertura para o tempo futuro, Abdón, segundo ele mesmo,

[...] me sentaré, frente al ventanal, cuando esté terminado y cuando los últimos albañiles se hayan ido, antes de que vengan los carpinteros y los electricistas y los pintores, que probablemente ya no vendrán nunca, a ver el mundo y a esperar la llegada de otra tarde que se vestirá de verde para nuestro gozo. Mi paisaje será este mismo horizonte de peñascos, arrumbados sobre el cauce de un arroyo débil y escueto, y unos pobres almendros, que seguirán luchando por sobrevivir en una altitud a la que no están acostumbrados. Cogeré un libro, que con toda probabilidad será otra vez el Absalón, Absalón, de William Faulkner, y os rescataré de una larga espera, de una marcha de siglos, que terminará en la mirada de mi lectura y en el tiempo por fin detenido después de muchos años, rescatando los sueños que os movieron, justificando vuestras esperanzas nunca cumplidas. Porque leeré para ampliar el universo, liberado del tesón de la carne por sobrevivir. El día se morirá de nuevo sobre las páginas del libro y levantaré la vista, cuando ya no pueda seguir leyendo. (EGIDO, 1996, p. 261).

Assim, por meio dessa grande janela, Abdón construirá um lugar para novos acontecimentos e arquivamentos, mas que nunca se fecham. A intenção estende-se para os familiares mortos, com a inclusão da namorada, também morta. Todos deverão, a princípio, compartilhar apenas a “[...] *memória de los días felices* [...]”. (EGIDO, 1996, p. 261). Esse lugar será o espaço que

*[...] tendréis para **reconstruir** vuestro mundo perdido de pequeños terratenientes, rodeados de una servidumbre sumisa, que aspiraba a ser como vosotros, en busca de una seguridad y un bienestar que nunca tuvisteis. Reducidos a las historias familiares, repetidas de una*

generación a otra, tan valiosas como las tierras que heredamos, convertidos en memoria de vuestros herederos. (EGIDO, 1996, p. 263, grifo nosso).

Portanto, o “ventanal” será um lugar de reconstrução de uma memória que se repete e se renova, uma vez que “[...] não se vive mais da mesma maneira aquilo que não se arquiva da mesma maneira”. (DERRIDA, 2001, p. 31). Ao reconstruir o mundo perdido, o acontecimento arquivável, algo se repete e, nesse mesmo movimento, algo difere. Quando isso ocorre, o arquivo que arquivou algo vivido deixa resto, um rastro, um vestígio, uma sobra, algo a se dizer no texto, e que depois de dito se converte em novo arquivamento.

Nessa dinâmica paradoxal, algo sempre retorna, pois, de acordo com Nascimento, 2007, p. 5), “enquanto produto de legado que se deseja preservar, o arquivo é por definição espectral”. Isso quer dizer que

[...] a estrutura do arquivo é *espectral*. Ela o é *a priori*: nem presente nem ausente em “carne e osso”, nem visível nem invisível, traço remetendo sempre a um outro cujo olhar não seria mais cruzado, não a menos que, graças à possibilidade de uma viseira, o fantasma do pai de Hamlet. (DERRIDA, 2001, p. 110-111, grifos do autor).³⁶

Assim, tal “[...] *como un espectro que volviera a escena a inaugurar el tercer acto, después de haber estado oculto entre las bambalinas de un teatro abandonado y amueblado de fantasmas [...]*” (EGIDO, 1996, p. 280), algo retorna para todos os integrantes que estão diante da grande viseira, inseridos na grande obra. Nessa lógica, se não existe arquivo sem espectralidade, e se a janela, isto é, a obra, é um arquivo, algo volta nesse lugar, o conteúdo reprimido retorna, já que o arquivo é a “[...] casa dos fantasmas, assim como o inconsciente de Freud. [...]. Um arquivo é um cemitério povoado de vidas e memórias.” (SOLIS, 2014, p. 385).

³⁶ Acerca da espectralidade do arquivo e a referência ao pai morto de Hamlet, vale dizer que se refere ao capítulo que Derrida tratará de espectralidade. Para isso, ele aponta em seu texto parte do livro intitulado *O Moisés de Freud: Judaísmo Terminável e Interminável* (1992), do historiador Yosef Hayim Yerushalmi, mais especificamente o capítulo “Monólogo com Freud”. Por meio de um monólogo fictício entre Yerushalmi e Freud, são apontadas questões a respeito da psicanálise, da memória e o do arquivo. Essa cena dá-se como em um “[...] lance teatral: é o momento em que [...] Yerushalmi dirige-se ao professor Freud, na verdade ao seu espectro. [...] Quando um *scholar* se dirige a um fantasma, somos lembrados irresistivelmente da abertura de *Hamlet*. Diante da aparição espectral do pai morto [...]”. (DERRIDA, 2001, p. 53-54, grifos do autor).

Sendo assim, a grande janela é a casa dos fantasmas, dos familiares mortos, inseridos na “[...] *casa inconclusa, blanquecina en la tenebrosa cumbre de la colina, con un resplandor de mausoleo, en el que se verá el rectángulo oscuro del ventanal*” (EGIDO, 1996, p. 288, grifo nosso), por meio do qual todos viram “[...] *aquella persona, hombre o mujer, viva o muerta, [que] iba acercándose poco a poco, como si el camino se deslizara bajo sus pies en sentido contrario al de su marcha*”. (EGIDO, 1996, p. 272).

O “ventanal”, a princípio concebido como um espaço privado da “família Abdón”, mas de abertura para o futuro, desloca-se a um espaço público, a uma espécie de mausoléu aberto à visitação ou à intrusão, como pareceu ser para os familiares:

Seremos únicamente todo ojos para aquel intruso, que aumentará su misterio a medida que avanza. Distinguiremos ya sus brazos, separados del cuerpo y bamboleándose al compás de las piernas. Masculino o femenino, parecía tener el pelo corto, pero las paredes del camino nos impedirán verlo de cuerpo entero. Tío Abdón murmurará casi vergonzosamente, pero con cierta alegría, el descubrimiento de Rosa de Lima [...]. Tío Abdón la habría reconstruido con los pedazos que le quedaran en el corazón y debía de estar preparando las palabras de bienvenida y reconciliación, como si los cincuenta años pasados no significaran nada y menos que nada el olvido. (EGIDO, 1996, p. 274-275, grifo nosso).

Para tio Abdón, o intruso, que não se sabe se está vivo ou morto, fez retornar a presença de Rosa de Lima, que até então era um pedaço do material psíquico recalçado. Nesse momento, descortina-se uma marca encenada no passado, privado, subjetivo, que se deixa perfurar e se relacionar com o futuro. Também ocorrem outras marcas pretéritas, íntimas e sociais, desse retorno com abertura para o porvir. Sem saber que isso seria possível, o narrador especula que a visitação intrusa

Será entonces cuando mi tío Abdón, por algún gesto que sólo él reconocerá, creará adivinar que es el hombre del telegrama que reabrirla la tragedia de la guerra, que ocupaba su conversación cuando por las noches nos entregábamos al cruel juego de la memoria. [...] Volverían a su memoria, súbitamente rescatados de un pasado que creería también muerto, los episodios de la crueldad de los vencedores, que conocía por los testimonios de los supervivientes de las crueles sacas de los campos de concentración, de las penas de muerte diferidas cada día, que a tantos habían vuelto locos, de la

insania del aceite de ricino, que se había prolongado en la posguerra y que se pegaba al paladar y a las paredes de la garganta como para siempre (EGIDO, 1996, p. 277-278).

O intruso (re)atualiza a operação do arquivo do mal com o “revisionismo” do telegrama de convocação para tio Abdón combater as crueldades dos vencedores sobre os vencidos. Esse feito traumático da história retorna nessa atualidade ulterior de tio Abdón. Nessa não linearidade cronológica do arquivo, o acontecimento singular, íntimo, pretérito, tem implicação plural, social, futura na escritura, no rastro, na *différance*, que é o ventanal. Nesse movimento diferencial, a figura intrusa, ainda sem reconhecimento, descortina o recalcado de outros familiares, visto que “*todos le habrán puesto el rostro de su pasado [...]*” (EGIDO, 1996, p. 281).

Para o narrador, ainda com certa desconfiança de que o intruso pudesse ser um homem, pelo jeito de

[...] saltar la cerca de la finca, por el modo en que lo hizo, como una demostración de fuerza y de agilidad, con un ímpetu masculino que se apoyó en un poderoso brazo de palanca, todos supimos que no era ella [...]. Entonces caeremos en la cuenta que es un hombre, al que tía Sara identificará enseguida [...]. Después, mientras aquel hombre no acababa de bajar la cuesta, ignorando el camino expedito que corría cercano y paralelo al sentido de su marcha y que le hubiera permitido andar más cómodo y avanzar más deprisa, tía Sara se llenó de temores y empezó a decir que no quería verlo, que quería recordarlo como había sido y que la muerte no lo podía haber mejorado, antes al contrario. (EGIDO, 1996, p. 275-276).

O suposto homem poderia ser Bartolomé, o amado de tia Sara, que foi morto. Este acontecimento traumático retornou para ela. No entanto, por não conseguirem identificar quem era a pessoa, a presença do intruso também foi motivo de tormento de outra tia, a

Tía Noemi [que] volvió a suspirar, llevándose por delante un poco de humedad de sus bronquios, como si algo de su primer lamento se le hubiera quedado dentro y necesitara librarse [...]. Fugazmente sospeché, viéndola con los ojos humillados en el suelo, que ya no se vela, y las manos recogidas en el regazo, cogiéndose las puntas de la toquilla de lana, que se endosaba para abrigarse del relente de la noche, que incluso en verano se dejaba sentir, en un gesto muy suyo

de resignación y de espera que la hacía patética en su soledad de mujer abandonada, de viuda espuria y de virgen fracasada, sospeché que aquel hombre, que extremaba sus precauciones al aproximarse y que estaría escondido en los alrededores de la casa, amparado en la negrura de una roca o en la sombra repetida de los árboles, podría ser su marido. (EGIDO, 1996, p. 279).

Abdón, o patriarca,

[...] el abuelo pensó que sería aquel veterano de la guerra de Cuba, que durante treinta años le había estado solicitando las recetas de la quinina contra las fiebres palúdicas que lo volteaban periódicamente y que lo traían amarillo y arrastrado, sin más alivio que el recuerdo de la derrota y el gozo de la repatriación, o quizás algún enfermo del que habría equivocado el diagnóstico y que vendría a reclamarle los años perdidos, devuelto al temor de sus primeros tiempos de recién licenciado. (EGIDO, 1996, p. 283).

Já para o irmão do narrador, ao ver a presença do intruso,

*[...] Samuel se movió como un gato erizado y se metió súbitamente en la casa, para salir enseguida con un largo cuchillo de cocina en la mano, que nadie había visto allí, porque ni siquiera existía la cocina, olvidado de todo menos del pasado que acababa de quemarle la memoria, con la respiración cortada por la rabia y una decisión que le hacía temblar el cuerpo. Fue todo tan rápido que sólo nos dio tiempo a ver el brillo del arma carnicera en las tinieblas de su precipitada carrera, ladera abajo, con un rumbo fijo, que parecía guiarlo hacia un punto que sólo él conocía, donde estaría aquel **fantasma** que nos estaba obsesionando y al que, al fin, le habría también él puesto rostro y nombre. (EGIDO, 1996, p. 283, grifo nosso).*

Para Samuel, pressupõe-se que o intruso que retornou para lhe assombrar, evocando sintoma de raiva e vingança, carregava rosto e nome de Macário, seu torturador. Uma figura assombrosa recusada por anos a fio, em vida e agora até depois de sua morte. Um recalcado pessoal que é um recalcado da história. Entre o passado e o futuro, nessa trilha sintomática, no rastro, a escritura difere um sintoma que, além de silencioso, é combativo.

“Sólo tía Aurorita y yo estábamos tranquilos. Ella, porque su peor pasado era ella misma y la falta de luz aseguraba el total ocultamiento de su fealdad y su fácil confusión con las tinieblas, que nos iban ganando y borrando de la curiosidad ajena.” (EGIDO, 1996, p. 281). Por estar em frente ao “ventanal” no momento do crepúsculo, de “la fatiga del sol”, tia Aurorita não se incomodou com o retorno da preocupação pela sua feiura.

“Y yo, porque había aprendido a luchar contra mi pasado y lo había exorcizado con los libros, que lo habían purificado, desleído y reducido a palabras. Me quedaba el resquemor de no saber quién me había matado y me gustaría que fuera él [...]” (EGIDO, 1996, p. 281-282). Como se nota, o narrador exorciza seu passado com livros, palavras e escritura. Por meio dessa prática, ele forja até a própria morte. Morte essa que, de acordo com a redação de sua imaginação, aconteceu em uma festa onde se celebrava algo improvável, a finalização da casa:

*Y cuando la terminen, si es que alguna vez la terminan antes de que yo me muera, **festejaremos** el acontecimiento como se ha venido haciendo desde siempre, con una comilona de pan y carne asada, vino generoso y dulces caseros y un licor de zarzamoras, que puede adelantar la hora de nuestro fallecimiento y anticiparnos de paso los gozos del cielo. Tendrán que venir los primos, los parientes, los amigos, los vecinos, los hijos de los asesinos y quizás alguno de ellos, que todavía viven, los mismos que hace cincuenta años buscaron a mi tío Abdón para matarlo y que conservarán, con toda seguridad, porque no han cambiado [...].* (EGIDO, 1996, p. 256, grifo nosso).

Em meio aos ilustres convidados da imaginada festa, desde os parentes até os “inimigos” de um período de perseguição e guerra, estava seu suposto assassino, com quem, segundo o próprio narrador, “[...] *me toparé en un encontrazo mortal con una navaja anónima, que buscará mi vientre y me abrirá un portillo por el que se irá mi vida poco a poco, sin que nadie pueda detenerla en medio de la noche [...]*” (EGIDO, 1996, p. 258-259).

Ao imaginar a própria morte e, por estar morto, ainda que de forma inventada, o narrador consegue reunir-se com seus familiares à grande janela. Essa imagem representa e acrescenta o representante, o narrador, ao representado, à “família Abdón”. Por assim ser, ele, ao expor os entes ao “ventanal”, também fica exposto ao mal-estar causado pelo intruso, sobre o qual coloca o rosto de seu inventado assassino, que,

consequentemente, remete ao passado da casa. O passado da casa remete à memória, a do narrador, de seus familiares, da guerra, da ditadura e de toda violência que arruinou muitas vidas republicanas.

Portanto, a imaginação do “[...] *próprio* do sujeito é apenas o movimento desta expropriação representativa. Neste sentido, a imaginação, assim como a morte, é *representativa e suplementar*” (DERRIDA, 2017, p. 224, grifos do autor). Nesse sentido, a imaginação do narrador, vivo, sobre sua morte, que resgata os acontecimentos históricos atrelados aos eventos passados de seus familiares e suas respectivas ruínas, representa, suplementa. Suplemento que é escritura, “[...] *casa-libro que construye el personaje-escritor*” (SENABRE, 1996, p.11). “Casa-livro-da-memória” que abarca a memória não só como instância viva, mas também como lugar de inscrição onde pode ser transbordado o limite entre o vivo e o morto.

“Casa-livro-da-memória”, morada de contrários, onde se inscrevem e se imprimem a vida e a morte, os fatos e rastros. “Casa-livro-da-memória” que é a grande janela, as quatro margens que comportam as palavras que consignam, reúne signos e compõe, portanto, a escritura de um literato que dá voz aos oprimidos, subvertendo a verdade material dos discursos oficiais, opressores, ao abri-los ao público, à sociedade, ao futuro.

Assim é a escritura de Abdón, é um arquivo. Um arquivo que descortina os arquivos dos operadores do mal de arquivo no “seio Abdón”, ao “[...] percorrê-lo pelas suas múltiplas repetições e pelos infinitos retornos do recalado, pelos quais a verdade histórica pode se enunciar de maneira indireta e sinuosa, mas sempre de maneira performativa” (BIRMAN, 2008, p. 124).

Arquivo como suporte de histórias, memória, apagamentos, composto por signos,

Palabras, que salvarán nuestro pasado, cuando la soledad de la muerte nos empuje hacia la tertulia del ventanal. Sabremos que estamos condenados a nacer continuamente y a limpiar los recuerdos, como quien filtra el agua a través de un trapo sucio o para que tomen el sabor forzoso del olvido. (EGIDO, 1996, p. 269, grifo nosso).

Palavra que salva a memória, a história e a identidade “vencida” da “família Abdón” da morte, ou melhor dito, do esquecimento, pois abarca aquilo que arruína.

Palavra arquivo, sustentador de contrários, que limpa as recordações, mas deixa um resto, um rastro, que se arquiva e se renova.

A palavra é a casa, a “casa da memória”, pretérita, secreta, que a um só tempo é uma janela de “mausoléu”, futura, pública. Casa privada, de quatro paredes, e mausoléu público, de acesso por meio do retângulo escuro de sua grande janela. Lugares que coexistem e que são possíveis por meio da obra escrita.

Obra escrita que é escritura, rastro, *différance*, que é a grande janela que arquiva os opostos dentro de quatro margens abarcando os segredos do paraíso perdido. Arquivamento dos segredos de um passado adiado, visto que não é fechado. Nesse movimento postergado do pretérito, inclui a repetição e a revelação do inferno encontrado e aberto ao público, para um saber, uma visitação, em um tempo porvir.

Essa dinâmica do discurso escrito, do rastro, da *différance*, é, em última instância, a instituição revolucionária e performática de uma identidade, da “identidade Abdón”. Portanto, a grande janela de quatro margens abarca “essa função identificatória [que] seria sobredeterminada pela *différance* como espaçamento, pois ter uma identidade é ser diferente, sempre na perspectiva do outro, mas sem oposição [...]”. (NASCIMENTO, 1999, p. 144).

Logo, a grande janela está entre a memória e o esquecimento, entre o passado e o futuro; além de “[...] *borrar la frontera entre la vida y la muerte*” (MIGUEL, 1996, n.p), ela é como um arquivo perturbador, porque também é um mal de arquivo. É um mal tal qual estar no estado de

[...] arder de paixão. É não ter sossego, é incessantemente, interminavelmente procurar o arquivo onde ele se esconde. É correr atrás dele ali onde, mesmo se há bastante, alguma coisa nele se anarquiva. É dirigir-se a ele com um desejo compulsivo, repetitivo e nostálgico, um desejo irreprimível de retorno à origem, uma dor da pátria, uma saudade de casa, uma nostalgia do retorno ao lugar mais arcaico do começo absoluto. Nenhum desejo, nenhuma paixão, nenhuma pulsão, nem compulsão de repetição, nenhum “mal-de”, nenhuma febre, surgirá para aquele que, de um modo ou de outro, não está com o mal de arquivo. (DERRIDA, 2001, p. 118-119).

Arder de paixão em um movimento de busca da memória sem deixar de encontrar o que a arruína, o esquecimento. É como estar no mesmo campo de forças opostas, no (entre)meio, entre lembrança e apagamento, entre a vida e a morte, no tempo e no espaço do ocaso, “[...] *frente al paréntesis mágico del crepúsculo, cuando*

el cielo se rompa para enseñar tus herencias y el cansancio del día se acumule para hacernos lúcidos frente a nuestras esperanzas diferidas [...]. (EDIGO, 1996, p. 47). Esperança de que o arquivo que o arquivista produziu seja um arquivo que “[...] não se feche jamais. Abra-se a partir do futuro” (DERRIDA, 2001, p. 88), talvez para que novos arcontes perpetuem e renovem a memória, o esquecimento, a história e a identidade diferida, “vencida” da “família Abdón”, por meio de novos arquivos de passados “vencidos” que estão por vir.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta tese propôs-se a analisar a escritura como arquivo e mal de arquivo no romance de memória contemporâneo *La fatiga del sol* (1996), do escritor espanhol Luciano González Egido. Para isso, buscou-se mostrar a relação entre memória de lugares como estímulo e matéria-prima para que Abdón, o narrador protagonista, constituísse lugar de memória, o qual ele chamou de “casa da memória”.

A constituição desse espaço de memória deu-se pela produção escrita do narrador, um escritor renomado. A escritura foi, portanto, o meio pelo qual ele arquivou as memórias individuais, coletivas - de seus entes mortos -, e históricas, haja vista a inserção dos familiares no contexto histórico truculento de Guerra (1936-1939) e pós-Guerra Civil Espanhola (1939-1975).

No processo de escritura e arquivamento da memória da “família Abdón”, fundamentalmente republicana, o narrador registrou fatos passados e apagamentos da história privada de seus ascendentes, que durante a Guerra e o pós-Guerra, isto é, a longa Ditadura Franquista (1939-1975), sofreram com a política de apagamento da memória republicana imposta pelo terror, pela perseguição aos “vencidos”.

A história dos “vencidos”, na figura da “família Abdón”, foi contada pelo narrador “Abdón”, integrante vivo do coletivo-familiar de mortos. A história por ele narrada teve como base de sustentação as memórias individuais, coletivas e históricas. Ao resgatar memórias de tempos felizes vividos com seus entes, o narrador também mostrou as sequelas que os eventos históricos deixaram nas vidas “vencidas” da família. Vidas esquecidas, marcadas por desventuras e traumas, até que Abdón decidiu construir a casa e produzir a obra escrita, que abarcou os acontecimentos e os apagamentos do passado, no presente, e os lançou para o futuro.

Diante disso, viu-se, no primeiro capítulo, que o romance egidiano estudado, publicado em 1996, se configura como uma obra da literatura espanhola contemporânea, sendo considerado um romance de memória. Esse tipo de narrativa de memória ganhou campo na criação literária no último quarto do século XX. Nesse período, as obras literárias recuperaram e elaboraram o passado catastrófico e traumático para preservá-lo do esquecimento (MACCIUCI, 2010), além de possibilitar um enquadramento da memória do passado a uma memória coletiva, nacional, histórica, para o futuro. Nesse sentido, *La fatiga del sol*, por tematizar as mazelas ocasionadas

pela impermanência do regime republicano, que desembocou na supracitada Guerra Civil Espanhola (1936-1939) e no pós-Guerra Civil, com a Ditadura Franquista (1939-1975), problematizou, por meio do mecanismo da memória, questões atreladas à preservação da memória dos “vencidos”.

No discurso da narrativa, a recuperação, a elaboração e a forma de preservação da memória “vencida” deram-se por meio de Abdón, o narrador escritor, que em seu aniversário de 65 anos decidiu empreender um projeto: a construção de uma casa, denominada por ele de “casa da memória”, em *La Malgarrida*, terreno que herdara de tio Abdón. O objetivo da construção da casa era de resgatar as lembranças idílicas de sua infância e juventude vividas naquele lugar juntamente com seus familiares, assim como promover, com vistas para o futuro, o reencontro e a reunião com eles, todos mortos.

No segundo capítulo, refletiu-se acerca da construção da “casa da memória” para o narrador e para seus espectros enfocando o espaço através do campo da memória. As questões referentes às reminiscências do passado embaralharam tempo-espaço, categorias que foram tratadas com base em Santo Agostinho (1973), por meio da apresentação dos elementos relacionados ao tempo, ao espaço e à perspectiva com que ambas as instâncias se construíram. A perspectiva do narrador, a partir da narrativa presentificativa que se distendeu ao passado e ao futuro, apontou a revisão do tempo passado e o consequente resgate de espaços de seu paraíso; a visão do tempo presente e a edificação de um espaço, uma casa, em simultaneidade com a produção escrita; e, por fim, a previsão da construção do “ventanal”, um lugar para o futuro.

Sendo assim, por meio da voz e do olhar do narrador a partir do presente em direção à memória de lugares pretéritos, foi possível conhecer a casa do avô Abdón e especialmente o terreno de tio Abdón, onde se pretendeu edificar a casa. Ao evocar as lembranças desses espaços, com elas apareceram diversas recordações de seus entes. Assim se processou porque sempre quando se revista um lugar, “nossas lembranças permanecem coletivas e são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos. Isto acontece porque jamais estamos sós”. (HALBWACHS, 2006, p. 30).

Portanto, com o resgate das memórias individuais do “paraíso perdido”, o narrador recuperou a memória coletiva, que estava intimamente relacionada a um tempo e a um espaço determinados pelos valores da cultura e da sociedade, pela memória

histórica. Nessa revisitação ao passado, muitos eventos históricos de fracassos, violência e trauma vividos pelos integrantes da família foram revelados. Assim, as memórias individual, coletiva e histórica foram o alicerce para a construção da casa e, conseqüentemente, para a produção da obra escrita.

A construção da casa e a produção da obra escrita foram apresentadas a partir da voz do narrador e de sua visão presente das coisas presentes. Neste ponto, tratou-se de uma escritura que, paralelamente à construção da casa de cimento e tijolos, foi sendo produzida pelo narrador. No presente de sua escritura, Abdón discorreu acerca dos fatos passados que versaram sobre o “paraíso perdido”; feitos presentes, que envolveram, dentre tantas revelações, a construção da “casa da memória”; projeções futuras com seus entes, em uma mescla de memória e imaginação similar a um sonho de reencontrar e reunir todos os familiares mortos em frente a uma grande janela para que pudessem apreciar o sol se pôr. Este lugar, diferentemente da casa de tijolos e cimento nunca finalizada, só foi possível por meio da escritura, a verossímil “casa da memória”, que é um “ventanal”. Com isso, refletiu-se, à luz de Bachelard (1993), acerca da transposição dos espaços íntimos da casa e da escritura para a materialização no espaço externo.

A transposição do espaço interno para o externo, tratada por meio da voz e olhar do narrador no presente com direção à expectativa de instauração de um lugar construído para o futuro, resultou na constituição de um lugar de memória. Esse lugar deu-se pela escritura do narrador, que registrou e arquivou a memória “vencida” da “família Abdón”. Uma memória arquivística “[...] que começou com a escrita [...]”. Daí a obsessão pelo arquivo que marcou o contemporâneo e que afetou, ao mesmo tempo, a preservação integral de todo o presente e a preservação integral de todo o passado”. (NORA, 1993, p. 14). Diante dos eventos contemporâneos que afetaram a preservação dos feitos presentes e passados, entendeu-se que a escritura, enquanto arquivo, não se encerra na preservação dos acontecimentos do presente e do passado, mas problematiza tais questões levando em conta o tempo futuro.

Nesse sentido, no terceiro capítulo desta tese, defendeu-se que a escritura do narrador é arquivo e mal de arquivo, à luz dos pressupostos desconstrutivistas derridianos. Com seu discurso escrito, “[...] por meio mnemotécnico [...]” (DERRIDA, 2017, p. 45), o narrador criou um simulacro no qual supriu a ausência da “origem Abdón”. Assim o fez porque, enquanto arconte-narrador-escritor, conhecedor do começo, da origem, e portador da voz e da autoridade pela via da escrita, se tornou o

guardião e intérprete da designada “residência da memória”, suporte de reunião de signos, da escritura que suplementou o “paraíso perdido”, a memória e seus respectivos acontecimentos encerrados no passado da “família Abdón”.

Na busca do narrador pelo passado encerrado do “seio Abdón”, algo se repetiu. Nessa repetição, por meio da rememoração, Abdón tipografou, criou simulacro, uma representação da presença de seus mortos. Com a tipografia da reconstrução biográfica de seus familiares, o narrador descortinou certas perdas, ruínas da memória, oriundas dos arquivos do mal, de desastres como “[...] guerras civis ou internacionais, de manipulações privadas ou secretas”. (DERRIDA, 2001, p. 7).

Desse modo, o que arruinou com os eventos catastróficos da Espanha, deixou um rastro, um mal de arquivo no cerne da “família Abdón”, que retornou na escritura do narrador. Portanto, na inscrição impressa do traço da escritura arquivante, algo se reprimiu, se repetiu e se remeteu. Na repetição, o rastro dos “Abdóns” se anunciou e se diferiu.

Por meio dessa dinâmica diferida, a um só tempo em que o narrador buscou o “paraíso perdido”, encontrou e reconstruiu seu revés, isto é, o “inferno” atribuído aos restos, vestígios deixados pelo mal de arquivo. Nesse processo que porta uma dualidade fundamental, acontecimentos e esquecimentos se repetiram, se renovaram e se diferiram. Sendo assim, a reconstrução das reminiscências do passado, por via da “casa-escritura”, remeteu-se aos “efeitos”, rastros, do conteúdo que ficou reprimido na memória de cada familiar pertencente aos “Abdóns”.

Diante disso, a “casa da memória” se instaurou, concomitantemente, como escritura que é arquivo, rastro que é mal de arquivo, e com o “ventanal” que é a própria *différance*. Dito de outra maneira, a escritura apresentou-se, a um só tempo, como arquivo e mal de arquivo, “casa da memória” e “ventanal”, isto é, morada de paradoxos, onde se estocaram os segredos mais íntimos da “casa”, do seio familiar, que foram expostos ao público pela “grande janela”. Quatro margens por meio das quais o narrador, de forma performativa, sinuosa e possível, abarcou-se, bem como arquivou os espectros de seu passado e os lançou ao porvir, para que novos arcontes e arquivos possam conservar e renovar a memória e seus apagamentos, a história e a identidade diferida, “vencida”, da “família Abdón”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACÍN, Ramón. Crear el paraíso. **Diario 16**, Sevilla, 30 nov. 1996, n. p. Cópia escaneada cedida pelo autor.

AIZARNA, Santiago. Dimensiones del sueño. **El diario Vasco**. San Sebastián, País Vasco, 4 enero 1997, n. p. Cópia escaneada cedida pelo autor.

ALMEIDA, R. S. Espaço geográfico: entre a objetividade e a subjetividade. In: COSTA, Egléia Thiesen Magalhães; GONDAR, Jô (org.). **Memória e espaço**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000. p. 72-81.

ÁLVAREZ, Fe Bajo.; PECHARROMÁN, Júlio Gil. **Historia de España**. 4. ed. Madrid: SGEL, 2005.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BAHAMONDE, Ángel; MARTÍNEZ, Jesús Antonio, **Historia de España - Siglo XIX**. Madrid: Cátedra, 2011.

BAKHTIN, Mikhail. Formas de Tempo e de Cronotopo no Romance (Ensaio de poética histórica). In: _____. *Questões de literatura e de estética: A teoria do romance*. 5. ed. São Paulo: Editora Hucitec, 2002.

BEEVOR, Antony. **A batalha pela Espanha**. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.

BENJAMIN, Walter. (1987). Sobre o conceito de história. In _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 3. ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENNINGTON, G. **Jacques Derrida/por Geoffrey Bennington e Jacques Derrida**. Tradução de Anamaria Skinner. Revisão técnica de Márcio Gonçalves e Caio Mário Ribeiro de Meira. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

BERGSON, HENRI. **Matéria e Memória: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. Trad. Paulo Neves. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BOOTH, Wayne C. **The rhetoric of fiction**. 2. ed. Chicago: The University of Chicago Press, 1983.

BIRMAN, Joel. Arquivo e mal de arquivo: uma leitura de Derrida sobre Freud. **Nat. hum.** [online]. 2008, vol.10, n. 1, pp. 105-128. ISSN 1517-2430. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S1517-24302008000100005&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 5 jan. 2020.

BOURNEUF, Roland; OUELLET, Réal. **O universo do romance**. Tradução de José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Almedina, 1976.

BOWIE, José Antonio Pérez. Luciano Egido. La fatiga del sol. **España Contemporánea: Revista de Literatura y Cultura. Espanha**, volume 11, número 1. 122-125, 1998. Disponível em: <https://kb.osu.edu/bitstream/handle/1811/77343/EC_V11N1_122.pdf>. Acesso em: novembro de 2018.

BOWIE, José A. Pérez. La fatiga del sol. In: EGIDO, Luciano G. **Un escritor plural (Antología, 1963-2003)**. Premio de la Crítica de Castilla y León de 2003. Salamanca: Colección Beltenebros, n. 5, 2004.

CARRETER, Fernando Lázaro. El cuarzo rojo de Salamanca. In: EGIDO, Luciano G. **Un escritor plural (Antología, 1963-2003)**. Premio de la Crítica de Castilla y León de 2003. Salamanca: Colección Beltenebros, n. 5, 2004.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. *Foco narrativo e fluxo da consciência: questões de teoria literária*. São Paulo: Pioneira, 1981.

CARVALHO, Diogo Ribeiro. **A condição ornamental: as origens e os fundamentos do ornamento arquitetural contemporâneo**. 2016. 274 f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

CUESTA BUSTILLO, Josefina. (ed.) **Memoria e Historia**. Madrid: Marcial Pons, 1998.

DERRIDA, Jacques. **Essa estranha instituição chamada literatura**. Tradução de Marileide Esqueda. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2014.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. Tradução de Miriam Chnaiderman e Renato Janini Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2017.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. Tradução de Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIMAS, Antonio. **Espaço e romance**. São Paulo: Ática, 1987.

DUQUE-ESTRADA, Paulo César. “Derrida e a escritura”. In: **Às margens: a propósito de Derrida**. Rio de Janeiro: PUC-Rio/Loyola, 2002.

EGIDO, Luciano González. **La fatiga del sol**. Barcelona: Tusques, 1996.

EGIDO, Luciano González. **Un escritor plural (Antología, 1963-2003)**. Premio de la Crítica de Castilla y León de 2003. Salamanca: Colección Beltenebros, nº 5, 2004.

FERRER, Alberto Romero. La memoria literaria de 1812 en la literatura española contemporánea (en torno a la novela histórica). In: MACCIUCI, Raquel. (dir.); CORBELLINI, Natalia., (ed.). **Diálogos transatlánticos: Memoria del II Congreso**

Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas. Volumen I. La Plata, Argentina: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2011. Disponível em: <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2761/ev.2761.pdf>. Acesso em: dezembro de 2021.

FISCHER, Ana Rodrigues. Almas apasionadas. In: EGIDO, Luciano G. **Un escritor plural (Antología, 1963-2003)**. Premio de la Crítica de Castilla y León de 2003. Salamanca: Colección Beltenebros n. 5, 2004.

FREUD, S. Uma nota sobre o Bloco Mágico. In: _____. **O Ego e o Id e outros trabalhos**. Rio de Janeiro: Imago, 1925. v. XIX, p. 287.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Dizer o tempo”. In: _____. **Sete aulas sobre linguagem, memória e história**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

GARCÍALÓPEZ, Santiago. Recuperación de los muertos. **Guía del ocio**, España, s.d, p. 157. Cópia escaneada cedida pelo autor.

GARCÍA-POSADA, Miguel. Una casa para los muertos. **El país**, Madrid, 14 dic. 1996, n. p. Cópia escaneada cedida pelo autor.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Vega, 1986.

GRACIA, Jordi; RICO, Francisco. **Historia y crítica de la literatura española: los nuevos nombres: 1975-2000**. Barcelona: Crítica, 2000, v. 9.

GUÉRIOS, Rosário Farâni Mansur. **Dicionário etimológico de nomes e sobrenomes**. 3. ed. São Paulo: Ave-Maria, 1981.

GUIMARÃES, Rodrigo. Desmemórias, arquivos e construção do esquecimento. **Ípotesi: revista de estudos literários**, v. 11, n. 2, p. 179-187, 2007.

HADDOCK-LOBO, R. **Derrida e o labirinto de inscrições**. Porto Alegre, RS: Zouk, 2008.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

HUMPHREY, Robert. **O fluxo da consciência**: um estudo sobre James Joyce, Virginia Wolf, Dorothy Richardson, William Faulkner e outros. Tradução de Gert Meyer. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.

IZQUIERDO, José María. Memoria y literatura en la narrativa contemporánea. Unos ejemplos. In: **Anales Nueva Época**, n. 3-4, 2000-2001, p. 101-128.

JELIN, Elizabeth. **Los trabajos de la memoria**. Madrid: Siglo XXI, 2002.

J.L.M.N. Reunión de espectros. **Pamplona**. Pamplona, Navarra, 3 enero 1997, n. p. Cópia escaneada cedida pelo autor.

JUAN-NAVARRO, Santiago. Review of Luciano G. Egido's "El amor, la inocencia y otros excesos". **Hispania**, Johns Hopkins University Press, Volume 84, mar. 2001. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/270136401_El_amor_la_inocencia_y_otros_excesos>. Acesso em: 19 out. 2019.

JULIÁ, Santos. (org.) **Víctimas de la guerra civil**. Madrid: Temas de hoy – historia, 1999.

KLINGER, D. Paixão de arquivo. **Revista Matraga**, v. 14, n. 21, p. 170-175, jul.-dez. 2007. Disponível em: <http://www.pgletras.uerj.br/matraga/matraga21/PAIXAO%20DO%20ARQUIVO.html>>. Acesso em: jan. 2019.

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

MACCIUCI, Raquel. La memoria traumática en la novela del siglo XXI. Esbozo de un itinerario. In: MACCIUCI, Raquel (Dir.). **Entre la memoria propia y la ajena: tendencias y debates en la narrativa española actual**. La Plata, Argentina: Del lado de acá, 2010. Disponível em: <<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.2814/pm.2814.pdf>>. Acesso em: 3 mar. 2021.

MARCOS, Antonio. Me gustaría ser Faulkner. **Tribuna de Salamanca**. Salamanca, 30 nov. 1996. VI. Batuecas, n.p. Cópia escaneada cedida pelo autor.

MENESES, Carlos. Magnífica novela rural. **Diario Malaga Costa del Sol**, Malaga, 19 enero 1997. Papel Literario, n. p. Cópia escaneada cedida pelo autor.

MIGUEL, Leandro Pérez. El escritor publica “La fatiga del sol”. **El mundo**, España, 22 nov. 1996. Cultura, p. 58. Cópia escaneada cedida pelo autor.

MIÑAMBRES, Nicolás. Dignificación literaria de los recuerdos y de la muerte. **Tribuna de Salamanca**. Salamanca, 30 nov. 1996. VII. Batuecas, n.p. Cópia escaneada cedida pelo autor.

MOISÉS, Massaud. **A análise literária**. São Paulo: Cultrix, 2007.

MOIX, Ana María. Manuscrito Salamantino. In: EGIDO, Luciano G. **Un escritor plural (Antología, 1963-2003)**. Premio de la Crítica de Castilla y León de 2003. Salamanca: Colección Beltenebros, n. 5, 2004.

NASCIMENTO, Evando. A efêmera memória: Clarice Lispector e o “mal de arquivo”. Ensaio proferido no simpósio realizado pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora, MG, 2007. Disponível em: <http://evandonascimento.net.br/wp-content/uploads/2022/03/a_efemera_memoria.pdf>. Acesso em: mar. 2022.

NASCIMENTO, Evando. **Derrida e a literatura**: “notas” de literatura e filosofia nos textos de desconstrução. Niterói: EdUFF, 1999.

NEBOT, Francisco Abad. G[onzález] Egido, Luciano. Las raíces del árbol. Pequeña enciclopedia personal de Salamanca. **Signa**: revista de la Asociación Española de Semiótica, v. 24, p. 567-568, 2015. Disponível em: <<https://doi.org/10.5944/signa.vol24.2015.14711>>. Acesso em: 10 mar. 2021.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Tradução de Yara Aun Khoury. **Projeto História**, São Paulo, n. 10, dez. 1993, p. 7-28. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/revph/article/view/12101>>. Acesso em: nov. 2020.

NUNES, Benedito. **Tempo na narrativa**. São Paulo. Ática, 2000.

ORTEGA, Manuel José Ramos. Construcción y sentido en las novelas de Luciano G. Egido. In: CRESPO METELLÁN, Salvador.; ONRUBIA, María Luisa García-Nieto; GONZÁLEZ DE ÁVILA, Manuel; PÉREZ BOWIE, José Antonio.; RIVAS HERNANDEZ, Ascensión; SANCHEZ DE LEÓN, María José Rodríguez. (EE). **Teoría y análisis de los discursos literarios: estudios en homenaje al profesor Ricardo Senabre Sempere**. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2009. (Estudios Filológicos, 324), p. 311-321.

ORTEGA, Manuel José Ramos. **Historias contadas: la narratividad en el cine y la novela**. Madrid: Biblioteca Nueva, 2016.

PATRIMONIO NATURAL. **Parque natural Arribes del Duero**. España: Junta de Castilla y León, 2022. Disponível em: <<https://patrimonionatural.org/espacios-naturales/parque-natural/parque-natural-arribes-del-duero>>. Acesso em: 15 maio 2022.

PIÉRON, Henri. **Dicionário de Psicologia**. Tradução de Dora de Barros Cullinan. Porto Alegre: Globo, 1969.

POSADA, Adolfo. **Breve historia del krausismo español**: Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1981.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução de Alain François. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2007.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Tradução de Constança Marcondes Cesar. Campinas, SP: Papyrus, 1994. Tomo 1.

SAID, Edward W. Reflexões sobre o exílio. In:_____. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SANDANELLO, Franco Baptista. **O escorpião e o jaguar: o memorialismo prospectivo d'O Ateneu**, de Raul Pompéia. São Paulo: Cultura acadêmica, 2015.

SANTIAGO, Silviano (org.). **Glossário de Derrida**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

SANTO AGOSTINHO. **Confissões**. Tradução de Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. São Paulo: Editora Abril, 1973. (Coleção Os Pensadores, vol. XI).

SANTOS, Alcides. C. (2018). Derrida e a linguística estrutural - uma leitura do capítulo 1 de Gramatologia. *Estudos Linguísticos (São Paulo. 1978)*, 47(2), 474–484. Disponível em: <<https://doi.org/10.21165/el.v47i2.2058>>. Acesso em fev. 2023.

RODRIGUES, Carla. Memorar, me-morar, demorar. *Ensaio Filosóficos*, Rio de Janeiro, Volume 13, p. 143-152, ago. 2016. Disponível em: <http://www.ensaiosfilosoficos.com.br/Artigos/Artigo13/00_Revista_Ensaio_Filosoficos_Volume_XIII.pdf>. Acesso em jan. 2023.

SENABRE, Ricardo. El corazón inmóvil. In: EGIDO, Luciano G. **Un escritor plural (Antología, 1963-2003)**. Premio de la Crítica de Castilla y León de 2003. Salamanca: Colección Beltenebros, n. 5, 2004.

SENABRE, Ricardo. La fatiga del sol: Luciano González Egido. **ABC literário**. España, 22 nov. 1996. p. 11. Cópia escaneada cedida pelo autor.

SEÑAS. **Diccionario para la enseñanza de la lengua española para brasileños**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes; Universidad de Alcalá de Henares. 2001.

SOLIS, Dirce Eleonora Nigro. Tela desconstrucionista: arquivo e mal de arquivo a partir de Jacques Derrida. *Revista de Filosofia Aurora*, Curitiba, v. 26, n. 38, p. 373-389, jan./jun., 2014. Disponível em: <<https://periodicos.pucpr.br/aurora/article/view/1096>>. Acesso em jul. 2020.

SOUZA NETTO, Francisco Benjamin. “Tempo e memória no pensamento de Agostinho”. In: **Tempo e razão: 1600 anos das confissões de Agostinho**. São Paulo: Loyola, 2002.

TUÑÓN DE LARA, Manuel; BIESCAS, José Antonio (org.). **España bajo la dictadura franquista: 1939-1975**. Barcelona: Labor, 1994. (Colección Historia de España, X).

VILAR, Pierre. **La guerra civil española**. Barcelona: Editorial Crítica, 2000.

VILLANUEVA, Santos Sanz. Luciano G. Egido / La fatiga del sol. Libros, España, 18 enero 1997, p. 13. Periódico não identificado. Cópia escaneada cedida pelo autor.

WORTHAM, Simon Morgan. **The Derrida dictionary**. London, New York: Continuum International Publishing Group, 2010.

ANEXO

Nota

Os textos anexados são, em sua maioria, recortes de publicações jornalísticas sobre a obra *La fatiga del sol*. Esses recortes pertencem ao próprio escritor, Luciano González Egido, que os escaneou e os enviou a mim. A disponibilização desses textos foi de grande importância para a fortuna crítica desta tese.

Como se tratam de textos recortados, as citações e as referências ficaram relativamente prejudicadas. Alguns deles não têm ano, outros não têm data alguma. O objetivo deste anexo é, então, apresentar os recortes na íntegra para que possam ser consultados e, dessa forma, complementar as referências bibliográficas no aspecto das primeiras recepções críticas ao romance *La fatiga del sol* publicadas na grande imprensa espanhola.

La fatiga del sol

Luciano G. Egido

Tusquets. Barcelona, 1996. 219 páginas, 2.500 pesetas



«Egido es un excelente escritor que cuenta las historias con un ritmo que excluye el desfallecimiento. Si no fuera así, difícilmente podría sentirse el lector arrastrado por un relato como éste»

el odio fratricida que acaba por destruir a Samuel, la penosa historia sentimental de la tía Noemí, los secretos impulsos reprimidos de tía Aurorita; el lejano y juvenil idilio entre la tía Sara y Bartolomé. El punto de vista desde el cual se narra la historia es de estirpe faulkneriana, y la familia espectral de «La fatiga del sol» recuerda a los Compson de Faulkner. Y faulkneriana es asimismo la convicción de que la realidad de los seres no reside en sus hechos actuales, sino en su pasado, cuya vivificación es en esta novela la tarea primordial del narrador. La gravitación del pasado aplasta cualquier actitud prospectiva, y no deja de ser llamativo que el narrador dirija sus palabras hacia un futuro consistente en la contemplación inmóvil por parte de todos, a través del simbólico ventanal, del pasado común; en «vivir una vida terminada y encerrada en la repetición de la memoria, sin más ocupación, destilados del futuro, que la de seguir mirando» (pág. 48). He aquí un programa profundamente faulkneriano. Y he aquí —entiéndase bien— una novela profundamente «egidiana», narrada con la destreza y el estilo inconfundible del escritor, que en nada recuerda a Faulkner ni a sus imitadores y sí, por el contrario, a las obras anteriores del autor.

Así, las apelaciones en segunda persona figuraban ya en los tensos monólogos de las monjas de «El corazón inmóvil», del mismo modo que el tono lírico que convierte algunos fragmentos en ver-

daderos poemas en prosa. La escritura es aquí más diáfana, ya que, frente a la diversidad de perspectivas de la novela anterior, en «La fatiga del sol» todos los discursos brotan del mismo personaje, y tal vez esta circunstancia haya favorecido la reducción de cierta desmesura barroca y de algunas truculencias que allí pesaban demasiado en algunos pasajes. Hay una contención mayor, incluso cuando el escritor vuelve a extenderse en series enumerativas con un motivo único —como en el magistral pasaje de las páginas 54-56, o en la caricatura de la tía Aurorita (pág. 141)—, menos frecuentes ahora que en sus obras anteriores.

Por encima de todo, importa destacar que nos hallamos ante un gran novelista, con una capacidad nada común para crear personajes y desarrollarlos con hondura, sin quedarse en el mero perfil. Los tipos de Egido permanecen en la memoria aunque se nos borre su aspecto físico, porque su caracterización, salvo en algún caso aislado —como los que se refieren a la elevada estatura del patriarca Abdón—, se apoya en sus conductas y en sus historias personales, es decir, en rasgos narrativos y no puramente descriptivos, que son los que suelen acumular, por comodidad o impotencia, los escritores poco dotados para el oficio de narrar. El narrador del libro reflexiona sobre su proyecto de construir la casa: «Sería como volver a vivir todo y tenerlos otra vez todos conmigo, con la transparencia que les habrá

dado la muerte, volver a verlos como fueron, reconocerlos más de cerca que antes. Tener la oportunidad de saber cómo eran, sin la máscara con que la vida me los había ocultado, con una contumaz erosión de mentiras y de veladuras pudorosas» (pág. 36). Saber cómo fueron aquellos seres sólo es posible, una vez desaparecidos, «creándolos» literariamente mediante la casa-libro que construye el personaje-escritor. Y, a la manera unamuniana, esa creación los dotará de vida, los hará tan auténticos y tan «reales» como fueron, o tal vez más. Junto a Faulkner, Unamuno es el otro sustrato que se adivina bajo la compacta superficie del libro. Además, claro está, de ciertos recuerdos y homenajes presentes en pasajes concretos. La mención del torerillo que se desangra «sobre la mesa del comedor de la fonda» (pág. 246) evoca una intensa estampa de Cela incluida en «El gallego y su cuadrilla»; y existen otros ecos buscados, desde «El Cantar de Mio Cid» (pág. 219) hasta Lorca (pág. 127).

Egido ha construido una espléndida novela que se halla en la línea nobilísima de la gran literatura.

Ricardo SENABRE

DE un escritor como Luciano G. Egido (Salamanca, 1928) no cabe esperar productos triviales, desvaídos y de escaso empeño. Sus dos novelas anteriores —«El cuarzo rojo de Salamanca» (1993) y «El corazón inmóvil» (1995)— han situado al autor en una de las cimas de la novela española de estos últimos años. «La fatiga del sol» permite decir lo mismo y, si cabe, con mayor contundencia. Hay escritores cuya prosa se eleva por encima de la narración e incluso la empujea; en otros, en cambio, la capacidad narrativa se ve mermada por un lenguaje inadecuado, pobre o de reducida expresividad. En Egido, la prosa y el relato se hallan equilibrados: es un excelente escritor, de precisa y variada riqueza idiomática, y cuenta las historias con un ritmo y una dosificación de los elementos esenciales que excluyen cualquier desfallecimiento. Si no fuera así, difícilmente podría sentirse el lector arrastrado por un relato como éste, narrado en segunda persona y casi enteramente en tiempo futuro. Sin el poderío narrativo del autor sería imposible subyugar a nadie con esta peculiar «sonata de espectros» compuesta por la narración de un muerto que se dirige a otros muertos. Porque este discurso incesante del narrador, esta voz de inagotable fluencia verbal que reconstruye milimétricamente una historia pasada y la prolonga hasta más allá de la extinción física, se produce, paradójicamente, en el silente ámbito de la muerte. No faltará quien piense, al leer estas palabras, en «Pedro Páramo», la gran novela de Rulfo. Pero de un cotejo detenido no logrará extraer semejanzas destacables.

«La fatiga del sol» desarrolla el monólogo de un personaje, segmentado en 13 capítulos sin numerar y una breve secuencia epilógica. El paso de un capítulo a otro marca el cambio de destinatario. El narrador va dirigiéndose a sus parientes muertos —su tío Abdón, su hermano Samuel, sus tías Sara, Aurorita y Noemí, su esposa, su abuelo—, reconstruyendo sus vidas y exponiendo su proyecto de levantar, cerca de lo que fue el hogar común, una casa con un enorme ventanal ante el que todos podrán congregarse para contemplar el crepúsculo y «asistir al silencioso transcurrir del tiempo inmóvil, que nos respetará, sin herirnos con las huellas inexorables de su laborioso avance» (pág. 48). La difícil y costosísima construcción de la casa en lo alto de una colina granítica es paralela a la construcción del relato —no en vano el personaje es un escritor experimentado— que va también congregando a los distintos personajes. El carácter simbólico de la edificación es evidente. Y el narrador es el único que puede mirar hacia atrás sin temor, porque «había aprendido a luchar contra mi pasado y lo había exorcizado con los libros, que lo habían purificado, deleído y reducido a palabras» (págs. 281-282), aseveración especialmente significativa, ya que «recordar es crear el paraíso» (pág. 266). Lo que aquí se recuerda es la progresiva extinción de una familia desde la llegada del abuelo Abdón al pueblo como joven médico, en 1872, hasta unos años muy cercanos a nuestros días. Asistimos a una serie de amargos fracasos con el fondo de una tierra apartada y hosca sobre la que, en un momento dado, sopla también el vendaval funesto de la guerra: la emigración del tío Abdón y su vuelta con una llamativa mujer que causará su ruina,

	<p>NORMAN MAILER <i>Oswald (Un misterio americano)</i></p>	<p>JACK KEROUAC <i>Los Vagabundos del Dharma</i></p>	
<p>Una apasionante investigación</p>		<p>Por el autor de «En el camino»</p>	
<p>ANAGRAMA</p>			

Una Casa para los Muertos

Luciano G. Egido publica su tercera novela, centrada en la omnipotencia del recuerdo.

NARRATIVA. LA FATIGA DEL SOL

LUCIANO G. EGIDO. TUSQUETS. BARCELONA, 1996

291 PÁGINAS. 2.500 PESETAS

MIGUEL GARCÍA-POSADA

Esta tercera novela de Luciano G. Egido (Salamanca, 1926) es consecuente con la poética que inspiró las dos anteriores de este narrador que en muy poco tiempo se ha situado en un plano destacado de nuestra literatura, esto es, asume el tratamiento personal de modelos narrativos prestigiosos. Un rasgo, por lo demás, muy de nuestros días.

El *cuarzo rojo de Salamanca* (1993), la primera de sus novelas, se plegaba a las pautas de la novela histórica y ofrecía la fabulación de una batalla, la de los Arapiles, durante la Guerra de la Independencia, que ya abordó Galdós en la primera serie de los *Episodios Nacionales*, con el propósito de ofrecer un radical alegato contra la guerra y mostrar, a la vez, una violenta pasión de signo incestuoso. La siguiente, *El corazón inmóvil* (1995), que obtuvo el último Premio de la Crítica, adoptaba el canon de la novela naturalista, de filiación directamente zolesca, para contar una turbia historia de amor y muerte en el interior de un convento en la ciudad de Salamanca a comienzos de siglo.

En *La fatiga del sol*, Egido ha decidido suscribir el modelo faulkneriano, al menos del Faulkner más personal, tal como se cifra en sus títulos mayores: *El ruido y la furia*, *Mientras agonizo*, *Luz de agosto* y *¡Absalón! ¡Absalón!*, con la fabulación obsesiva de una entera saga familiar, la primacía del pasado y la imposibilidad del olvido, a lo que cabra añadir ciertas concesiones de tipo estructural, como el monólogo continuado, por más que el monólogo narrativo diste de ser un elemento específicamente faulkneriano. De hecho, el autor

rinde aquí expreso homenaje a Faulkner al hacer de *¡Absalón! ¡Absalón!* un libro clave en el rescate de la memoria y de los muertos que la obra propone, un libro que le permitirá "ampliar el universo", esto es, el conocimiento del mundo, y entre las citas que encabezan los capítulos hay una de Faulkner. En 13 capítulos y un breve epílogo se desarrolla el monólogo del protagonista, un escritor ya viejo, que, al igual que pretendió en otros tiempos un tío suyo, de agitada vida, quiere construir una gran casa en las afueras de su pueblo nativo. Al amparo de este motivo (la construcción de la casa) se va desgranando el extenso monólogo, que convoca en primer lugar al tío Abdón y, tras él, a los restantes miembros de la familia: su hermano Samuel, su amante, su tía Noemí, Sara y Aurorita y el abuelo Abdón, a quienes expone su propósito de levantar una casa con un gran ventanal en el que todos puedan reunirse para contemplar el poniente, "la fatiga del sol". Esa casa, cuya construcción se demora, es también una casa simbólica, "la casa de mi memoria", como puntualiza el narrador.

Capítulo a capítulo van desfilando así los personajes de la familia, ya todos muertos, en la memoria del protagonista, que no sólo na-

rra retrospectivamente, sino que mira también hacia el futuro, hasta el punto de anticipar su propia muerte y otras muertes. Mediante tal recurso es el pasado quien resulta privilegiado en estas páginas, que quieren rescatar a los muertos y afirmar la omnipotencia del recuerdo, única salvaguardia de un linaje desaparecido o a punto de desaparecer.

La historia familiar aquí contada es también una historia española, en la medida en que el conflicto de los personajes queda unido a las vicisitudes de la historia nacional y a nuestras costumbres. Una memoria de penurias, aflicciones, desposesiones, desencuentros, frustraciones e inconclusiones, pauta y ordena el extenso monólogo. La salvación en la memoria y la comunión en ella con los muertos se aparecen como el único asidero en esta fábula de naufragos sin redención.

La seriedad del empeño de Egido es evidente y plausible. Ya me parece más discutible el resultado. Descartados los aciertos parciales, que son visibles, en especial la percepción visionaria, que consigue trascender el tiempo y alzarse a la contemplación de la reunión de los muertos de la familia, el conjunto se resiente, a mi juicio, de un énfasis excesivo, de una tendencia continua a la grandilocuencia, a la impostación, al tono sobreactuado.

Egido ha sido siempre escritor de fuerte musculatura verbal, pero en esta ocasión se le ha ido la mano. Hay aquí demasiada grandilocuencia, demasiado adjetivo fuerte, demasiado imagen artificial, demasiado verbalismo y, por encima de las particularidades textuales, un tono, insisto, tenso, engolado, elevado, que casi no conoce pausa ni respiro y que, en mi opinión, perjudica a la obra. Egido ha querido escribir una suerte de réquiem, pero lo que ha salido de sus manos es un discurso abrumador en su intención elegíaca, excesivo de impostada gestualidad retórica. El equilibrio de los títulos anteriores se ha roto aquí hasta cristalizar en un producto manierista, que está, sin duda, por debajo de lo que el autor es capaz de hacer.



Luciano G. Egido se inspira en Faulkner en su última novela.

Luciano G. Egido (Salamanca, 1928), novelista de vocación tardía, siempre ha mostrado una predilección por el relato denso y caudaloso. Ocurrió en su primera entrega, *El cuarzo rojo de Salamánca* (1968), y sucedió también con *El corazón inmóvil*, Premio Nacional de la Crítica 1966. Con *La fatiga del sol*, su tercera entrega, no podía ser menos. De nuevo, la evocación desde una edad madura, la del narrador, que, siendo protagonista, testigo o receptor, va construyendo un inmenso rosario de episodios donde, a la postre, pese a su individualidad, se dibuja la realidad múltiple de la existencia: existencia desgranada mediante una minuciosa y comple-

ta noticia de los acontecimientos conformantes —recubiertos de sueños, deseos, ensueños, etcétera— que, en ocasiones, raya en el exceso. Apertinentemente, frente a las novelas anteriores, la resultante de *La fatiga del sol* ha reducido su encuadre; ya no estamos ante el panorama de un comportamiento colectivo, como suce-

dió en *El cuarzo rojo de Salamanca*, sino dentro del ámbito parcelado del grupúsculo familiar, el del narrador/protagonista que, a pesar de todo, por su intencionalidad coral permite una posible derivación hacia lo colectivo, en tanto en cuanto que lo personal, al cargarse de reflexión, propicia su reflejo. Quizá aquí, en esta tenue fusión de lo individual y lo colectivo, en tanto en cuanto que lo personal, al cargarse de reflexión, propicia su reflejo. Quizá aquí, en esta tenue fusión de lo individual y lo colectivo, en tanto en cuanto que lo personal, al cargarse de reflexión, propicia su reflejo.

Quizá aquí, en esta tenue fusión de lo individual y lo colectivo, en tanto en cuanto que lo personal, al cargarse de reflexión, propicia su reflejo. Quizá aquí, en esta tenue fusión de lo individual y lo colectivo, en tanto en cuanto que lo personal, al cargarse de reflexión, propicia su reflejo.

Quizá aquí, en esta tenue fusión de lo individual y lo colectivo, en tanto en cuanto que lo personal, al cargarse de reflexión, propicia su reflejo. Quizá aquí, en esta tenue fusión de lo individual y lo colectivo, en tanto en cuanto que lo personal, al cargarse de reflexión, propicia su reflejo.

Quizá aquí, en esta tenue fusión de lo individual y lo colectivo, en tanto en cuanto que lo personal, al cargarse de reflexión, propicia su reflejo. Quizá aquí, en esta tenue fusión de lo individual y lo colectivo, en tanto en cuanto que lo personal, al cargarse de reflexión, propicia su reflejo.

Quizá aquí, en esta tenue fusión de lo individual y lo colectivo, en tanto en cuanto que lo personal, al cargarse de reflexión, propicia su reflejo. Quizá aquí, en esta tenue fusión de lo individual y lo colectivo, en tanto en cuanto que lo personal, al cargarse de reflexión, propicia su reflejo.

Quizá aquí, en esta tenue fusión de lo individual y lo colectivo, en tanto en cuanto que lo personal, al cargarse de reflexión, propicia su reflejo. Quizá aquí, en esta tenue fusión de lo individual y lo colectivo, en tanto en cuanto que lo personal, al cargarse de reflexión, propicia su reflejo.

Quizá aquí, en esta tenue fusión de lo individual y lo colectivo, en tanto en cuanto que lo personal, al cargarse de reflexión, propicia su reflejo. Quizá aquí, en esta tenue fusión de lo individual y lo colectivo, en tanto en cuanto que lo personal, al cargarse de reflexión, propicia su reflejo.

Quizá aquí, en esta tenue fusión de lo individual y lo colectivo, en tanto en cuanto que lo personal, al cargarse de reflexión, propicia su reflejo. Quizá aquí, en esta tenue fusión de lo individual y lo colectivo, en tanto en cuanto que lo personal, al cargarse de reflexión, propicia su reflejo.

Quizá aquí, en esta tenue fusión de lo individual y lo colectivo, en tanto en cuanto que lo personal, al cargarse de reflexión, propicia su reflejo. Quizá aquí, en esta tenue fusión de lo individual y lo colectivo, en tanto en cuanto que lo personal, al cargarse de reflexión, propicia su reflejo.

Quizá aquí, en esta tenue fusión de lo individual y lo colectivo, en tanto en cuanto que lo personal, al cargarse de reflexión, propicia su reflejo. Quizá aquí, en esta tenue fusión de lo individual y lo colectivo, en tanto en cuanto que lo personal, al cargarse de reflexión, propicia su reflejo.

Quizá aquí, en esta tenue fusión de lo individual y lo colectivo, en tanto en cuanto que lo personal, al cargarse de reflexión, propicia su reflejo. Quizá aquí, en esta tenue fusión de lo individual y lo colectivo, en tanto en cuanto que lo personal, al cargarse de reflexión, propicia su reflejo.

Quizá aquí, en esta tenue fusión de lo individual y lo colectivo, en tanto en cuanto que lo personal, al cargarse de reflexión, propicia su reflejo. Quizá aquí, en esta tenue fusión de lo individual y lo colectivo, en tanto en cuanto que lo personal, al cargarse de reflexión, propicia su reflejo.

Quizá aquí, en esta tenue fusión de lo individual y lo colectivo, en tanto en cuanto que lo personal, al cargarse de reflexión, propicia su reflejo. Quizá aquí, en esta tenue fusión de lo individual y lo colectivo, en tanto en cuanto que lo personal, al cargarse de reflexión, propicia su reflejo.

Quizá aquí, en esta tenue fusión de lo individual y lo colectivo, en tanto en cuanto que lo personal, al cargarse de reflexión, propicia su reflejo. Quizá aquí, en esta tenue fusión de lo individual y lo colectivo, en tanto en cuanto que lo personal, al cargarse de reflexión, propicia su reflejo.

Quizá aquí, en esta tenue fusión de lo individual y lo colectivo, en tanto en cuanto que lo personal, al cargarse de reflexión, propicia su reflejo. Quizá aquí, en esta tenue fusión de lo individual y lo colectivo, en tanto en cuanto que lo personal, al cargarse de reflexión, propicia su reflejo.

Quizá aquí, en esta tenue fusión de lo individual y lo colectivo, en tanto en cuanto que lo personal, al cargarse de reflexión, propicia su reflejo. Quizá aquí, en esta tenue fusión de lo individual y lo colectivo, en tanto en cuanto que lo personal, al cargarse de reflexión, propicia su reflejo.

Quizá aquí, en esta tenue fusión de lo individual y lo colectivo, en tanto en cuanto que lo personal, al cargarse de reflexión, propicia su reflejo. Quizá aquí, en esta tenue fusión de lo individual y lo colectivo, en tanto en cuanto que lo personal, al cargarse de reflexión, propicia su reflejo.

Crear el paraíso

Una novela densa e imaginativa que se nutre de peripecias, sensaciones y reflexiones

152, respectivamente). Y así sucede.

A lo largo de doce capítulos, introducidos magníficamente por una serie de citas muy significativas, este narrador-protagonista cuenta en primera persona —intimidad, proximidad, acercamiento lector y confesión—, con diálogos cargados de dramaticidad y descripciones altamente evocadoras, lo que hace y lo que va a hacer, o sea, el ahora y lo venidero, pero siempre aguijoneados e impulsados por un pasado ya perdido pero deseado de nuevo. Como resultante, un acer-

to choque de tiempos. Recordar ese edén conlleva la ilusoria intención de devolverlo a la vida. Y de ahí que, capítulo a capítulo, se dialogue con los muertos enhebrando "biografías de antepasados que nunca llegaron a nada" (pág. 183). Y sobre tales biografías particulares, sin brillo, provincianas las más atacadas por la soledad y rodeadas casi todas por un aire de luto y de tragedia al acunar siempre la destrucción, vi-

via encierra mucho más. Interresa, a caballo de diálogos imposibles y de trágicas evocaciones, la permanente y múltiple reflexión sobre la decrepitud, el transcurrir inexorable del tiempo, la soledad, la muerte... Y todo ello asentado sobre una naturaleza y un paisaje perfectamente plasmada y llena de vida. Hay imágenes rebosantes de vitalidad, en ebullición, vi-

vas, con movimiento, plásticas: la naturaleza estalla ante los ojos del lector. Un modo de hacer y de expresar poco común en la narrativa de nuestros días. Se trata de un paisaje que sintoniza con lo virgiliano y con la felicidad de la vida retirada, pero que, sin embargo, no puede salvar al protagonista, hacerle vencer en su ilusoria lucha. Como le apunta el desaparecido y muerto hermano del narrador en uno de sus continuos desdoblamientos, su "afán de sobrevivirte en una obra... no te servirá de nada, pues todo se lo traga el olvido" (pág. 54).

Hay en *La fatiga del sol* hondura, densidad, pasión, lucha de contrarios, drama, sensación trágica de lo efímero, reflexión ante la futilidad... y todo ello mediante una prosa sugerente: una prosa que fluye a raudales por largos períodos sintácticos llenos de matices y recovecos a la par que muestra una rica precisión —términos agrícolos y vegetales, por ejemplo— y una fecundidad en consonancia con la multiplicidad de peripecias, sensaciones, sugerencias, ensueños, realidades y reflexiones que atesora y dan cuerpo a esta imaginativa, densa y atractiva novela de Luciano G. Egido.

RAMÓN ACÍN

Pero *La fatiga del sol* todavía encierra mucho más. Interresa, a caballo de diálogos imposibles y de trágicas evocaciones, la permanente y múltiple reflexión sobre la decrepitud, el transcurrir inexorable del tiempo, la soledad, la muerte... Y todo ello asentado sobre una naturaleza y un paisaje perfectamente plasmada y llena de vida. Hay imágenes rebosantes de vitalidad, en ebullición, vi-

vas, con movimiento, plásticas: la naturaleza estalla ante los ojos del lector. Un modo de hacer y de expresar poco común en la narrativa de nuestros días. Se trata de un paisaje que sintoniza con lo virgiliano y con la felicidad de la vida retirada, pero que, sin embargo, no puede salvar al protagonista, hacerle vencer en su ilusoria lucha. Como le apunta el desaparecido y muerto hermano del narrador en uno de sus continuos desdoblamientos, su "afán de sobrevivirte en una obra... no te servirá de nada, pues todo se lo traga el olvido" (pág. 54).

Hay en *La fatiga del sol* hondura, densidad, pasión, lucha de contrarios, drama, sensación trágica de lo efímero, reflexión ante la futilidad... y todo ello mediante una prosa sugerente: una prosa que fluye a raudales por largos períodos sintácticos llenos de matices y recovecos a la par que muestra una rica precisión —términos agrícolos y vegetales, por ejemplo— y una fecundidad en consonancia con la multiplicidad de peripecias, sensaciones, sugerencias, ensueños, realidades y reflexiones que atesora y dan cuerpo a esta imaginativa, densa y atractiva novela de Luciano G. Egido.

RAMÓN ACÍN

RAMÓN ACÍN

Diario 16" 30-uv-96

22-11-96

Es consciente de ser un autor de minorías

«Mi literatura no tiene más fin que el gozo estético», dice Egido

El escritor publica «La fatiga del sol»

LEANDRO PEREZ MIGUEL

MADRID.— Luciano G. Egido no escribe para todos: «Me dirijo a un segmento social muy concreto: a gente más o menos culta que ha leído y sabe de qué va la literatura, qué se puede exigir a un medio de ficción». No en vano sus clásicos —Proust, Joyce y Faulkner— murieron en este siglo, y Balzac le parece «pobre y superficial».

Como a Luciano G. Egido no le quita el sueño la lista de libros más vendidos, bromea sobre su condición de escritor minoritario: «Soy el chulo de Almudena Grandes», palabras que luego explica: «Tusquets gana dinero con Almudena y lo gasta conmigo; no digo que ella no me guste; me gusta, pero tiene un público más amplio».

Por tercera vez, la editorial Tusquets se gasta los cuartos editando una novela de Egido, un salmantino que tomó la alternativa literaria a los sesenta y cinco años, en 1993, con *El cuarzo rojo de Salamanca*, y que se consagró el año pasado, al obtener con *El corazón inmóvil* el Premio de la Crítica. Este sexagenario publica

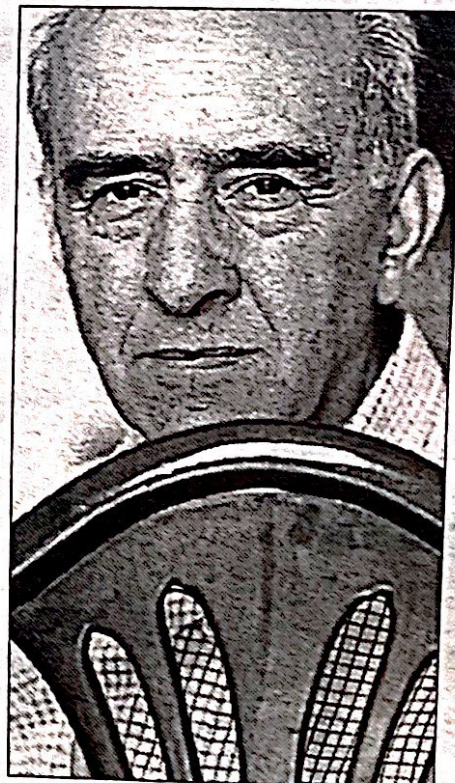
ahora *La fatiga del sol*.

En ella ha tratado de «borrar la frontera entre la vida y la muerte». Así, pretende «densificar el texto» y «engrosar» su punto de vista de la realidad. Para lograrlo, confunde los tiempos verbales, mezcla elementos físicos con elementos espirituales, «imbrica» metáforas y ofrece perspectivas muy diversas de un mismo lugar. Un lugar «al oeste del oeste, en el confín del mundo», el pueblo gallego donde pasaba las vacaciones estivales en su infancia.

A ese pueblo retorna un emigrante. Un indiano enriquecido que intenta levantar una casa. Muchos años después, sigue sus pasos su sobrino, un escritor que no es Egido, puesto que dice: «La novela no es autobiográfica, aunque lo sea el decorado y aunque me retrate en ella y refleje mi visión del paso del tiempo y de mi situación en el mundo».

A juicio de Egido, *La fatiga del sol* cuenta con «una mínima línea argumental» que resume así: «Es un paisaje visto por siete señores».

Los hechos narrados por el novelista tienen mucho de melancólicos. Tanto Egido como su protagonista sienten nostalgia por



B. RIVAS

Luciano G. Egido.

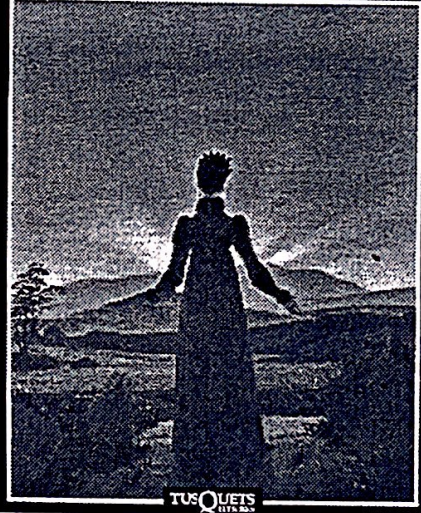
«una propuesta baldía», por «una España posible que no fue posible», la de la regeneración y la moral republicana. Pero este profesor jubilado no aspira a regenerar, sino a conmover. Busca crear un placer: «Creo en una dimensión estética de la mirada, porque no tengo más fin que el gozo estético».

(A los minoritarios y estetas lectores de Luciano G. Egido quizá les interese saber que este tardío pero fecundo autor quiere seguir gastando el dinero de las editoriales y seguir escribiendo, aunque no sabe cuándo ni cómo ni sobre qué, y a pesar de que le acechan la vejez y sus siete «kas» asesinas: «Corazón, cáncer, catarro, caída, comilona, canícula y cagalera».)



Luciano G. Egido
LA FATIGA DEL SOL

colección andanzas



Recuperación de los muertos

La fatiga del sol, de Luciano G. Egido.
Tusquets Editores. 2.600 ptas.

Es un reto literario, una novela en la que todos los personajes, ya muertos, son los protagonistas de un monólogo con el protagonista, vivo, que les evoca y les revive con amor.

La disculpa, el motivo, la razón para esta evocación de sus enterrados familiares, amores y conocidos, es la construcción de una casa en un páramo salmantino.

Una casa inexistente, construida en la imaginación, permanentemente inacabada, a la que acuden desde su tío, el primer comprador y conquistador de la finca, que vuelve de las Américas con una chola bellísima que le pone los cuernos con el cura del pueblo, a la tía Aurorita, tan fea que el primer día en el colegio de monjas, la hermana tonera exclamó: "Bendito da Dios que me ha concedido la gracia de ver la cosa más fea del mundo"... Notable narración de la paliza que los fascistas dan a su hermano hasta dejarle tullido de por vida; o la captura de un vecino que en sus borracheras negaba la existencia de Dios, y que es cazado por los señoritos franquistas en la

alcantarilla del pueblo en que se había refugiado, matándole a tiros como a una rata, o tantas otras escenas de la novela.

Poderosa novela lírica de un lirismo bronco, salvaje y realista. Su aliento es épico: el poder de la mente imaginando, reviviendo, superando a la misma muerte y las adversidades que la vida ha hecho caer sobre todos los intervinientes en el monólogo, incluyendo al único personaje vivo: un escritor que, a su más de sesenta años, se divorcia de su mujer y tiene que oír cómo su petición de divorcio es acogida con el rencor de las palabras que le lanza, salvajemente, su mujer repudiada: "Pobre hombre. Vuelve a la mierda de donde saliste".

Novela de la memoria, testimonio de que mientras ésta exista en una ser humano, la vida está a salvo. Con una riqueza de léxico excepcional, su calidad literaria no ahoga su calidad narrativa. Se funden en una gran novela de y sobre la soledad de los humanos.

Santiago Garcíalópez

Otras novedades

A todo amor,
de Ángel González
Ed. Visor. 2.400 ptas.

Poeta tardío, Ángel González, nacido en la brumosa, húmeda y verde Asturias, hijo de republicanos, tras una maduración secreta de sus versos en su tierra natal, a los treinta años, curando una tuberculosis en León, empujado por sus amigos asturianos, decidió dar a conocer sus versos al mundo. La fama, pequeña como no puede ser menos al principio para un poeta, fue suya. La fama entre los que saben distinguir entre poetas de superficialidades y oroflamas, los que se llevaban el éxito en aquella sociedad pacata y censurada, y los poetas de raigambre humana, comprometido con su realidad.

Ángel González, poeta de obra breve pero inmensa en su contenido, fue etiquetado como poeta social. Y lo era. Como era poeta de la épica de lo cotidiano. Como lo era de los cantos de las sensibilidades más pudorosas y ocultas. En definitiva, lo que era y es Ángel González: un poeta total que vuelve poesía la cotidianidad más normal.

No es Ángel González un poeta que cante al amor como tema recurrente o protagonista. Pero el amor, como no podría ser menos, está presente, ocultamente, pero está presente en muchos de sus versos. *Muerte en el olvido, Final, La lluvia, Son palabras inútiles, Esplendor en la nostalgia, Inmortalidad de la nada...*

Escuchar la voz adusta y distante de Ángel González, leyendo sus versos de amor, en el disco compacto que acompaña al libro, es una experiencia gozosa. Inolvidable poeta, inolvidables poemas.

S. G.



EL LIBRO DE LA QUINCENA

Magnífica novela rural

Carlos Meneses

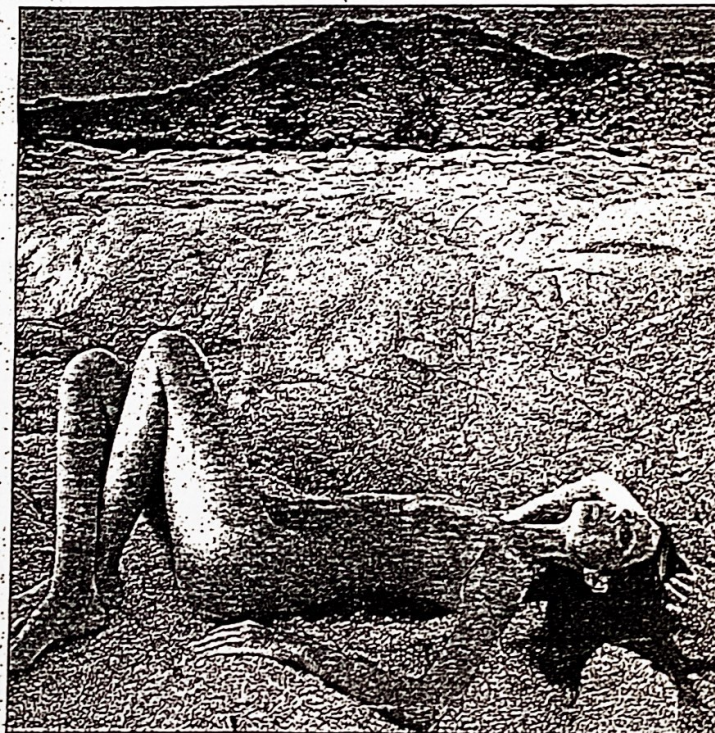
LA FATIGA DEL SOL

Luciano G. Egido

Tusquets Editores, Barcelona, 1996

Por lo general las novelas españolas de las dos o tres últimas décadas, están más apoyadas en la historia que se narra, que en el lenguaje. En el caso de Luciano G. Egido (Salamanca, 1928) es al revés, un lenguaje bruñado y preciso orla todos los capítulos de su tercera novela: "La fatiga del sol". Nos encontramos ante una historia áspera y una narración que se hace tersa gracias a la luminosidad de la palabra, que permite un deslizarse fácil de lo que es historia difícil de relatar. Tal vez es poco importante el hecho de quien narra ya esté muerto. Lo esencial es su obsesión por levantar una casa, la misma que quiso edificar su tío, el que dejó la hermosa finca en su plenitud. Pero también es de gran importancia para la novela que junto a esa obsesión hay otra, ni menor ni mayor, que la casa tenga un enorme ventanal, tras cuyos cristales se halle toda la familia congregada, y pueda contemplar esa quieta y hermosa campiña.

Evidentemente la construcción de una casa es un enorme terreno, es un símbolo. El narrador, que ha conocido a su tío, el que levantó la finca sobre la que se erigirá la casa, que ha convivido con todos los parientes de esa generación, así como anteriores a esos, y también sus contemporáneos, hallará una serie de inconvenientes para alcanzar su meta, pero será inmarcesible su proyecto. No desmayará hasta alcanzar su objetivo. La casa es el deseo



hecho realidad, pero también la presencia de toda la familia reunida ante ese gran ventanal. Y la posibilidad de hablar con cada uno de los miembros de esa familia, y referirles cómo ha visto su vida, qué ha aprendido de ellos, y qué hay de rechazo en lo que han vivido. Es una crítica ácida, penetrante, que no tiene tregua, que no dispensa a nadie.

En medio de la descripción de

la finca, de la obsesión por la casa, y del monólogo sobre cada uno de sus parientes muertos —él también lo está—, surge como una atroz pesadilla, la guerra civil. Casi no se oyen balazos. La narración no se acerca a las trincheras ni se ven hospitales atestados de heridos, pero se huele el humo de la pólvora. Desde ese lugar encantador: "La Garrida", el narrador enfoca la vida de los

que participaron en la guerra —miembros de su familia— y de las muchas mujeres que tuvieron suerte desigual. Sin concesiones va analizando cada paso dado por una tía, por un hermano, por su abuelo y por ese tío indiano que ha vivido en Tucumán, ha hecho la América, y vuelve trayéndose a una hermosa mujer que deslumbra al sobrino y se convierte en preocupación para la familia, y que desaparece empujada por su —para esos tiempos— ligereza.

A veces se puede recordar la novela de Juan Rulfo: "Pedro Páramo", que también ocurre entre muertos. Que recompone una historia hablando del pasado de un pueblo. En este caso es el pasado familiar. Pero las anécdotas son totalmente diferentes. La variedad de caracteres psicológicos o físicos, quedan claramente apuntados en el denso, a veces lento, pero siempre brillante texto. Más que la presencia de un cacique de pueblo, hay la llegada de un destino feroz que azota a todo un país. Y entorno a ello, antes y después, las luchas con la tierra áspera, dura, para amansarla, para domarla y poderla aprovechar lo mejor posible.

Esta es la tercera novela de Egido, novelista que en 1993 obtuvo el premio de la Crítica, y que con "La fatiga del sol", ratifica sus grandes cualidades de narrador.

Su talento para describir ambientes, mostrar gente, conducir una variedad de historias fusionándolas en una sola. Cuando la novela domina al lector —sucede pocas veces— se trata de una gran novela.

LIBROS

LUCIANO G. EGIDO / LA FATIGA DEL SOL
TUSQUETS / BARCELONA 1996 / 291 PAGINAS / 2.500 PTAS.

SANTOS SANZ VILLANUEVA

Luciano G. Egido ha explicado que escribe por puro gusto, que lo hace según le parece bien, que no se siente atado a modas y que ni siquiera está empeñado en ampliar una obra empezada a los 65 años porque a partir de esta edad cada año más de vida es una prórroga y tal provisionalidad propicia cierta indiferencia. Estos argumentos hacen que sus tres novelas tengan la marca de la escritura que sólo obedece a un impulso creativo íntimo, lo cual se nota en los infrecuentes asuntos que abordan y en la disparidad de modelos a la que cada una responde.

Esa idea sobre el regalo que la vida nos hace a partir de dicha edad, tomada de Albert Camus, se incorpora al propio texto de *La fatiga del sol* como la raíz de la actividad del protagonista y narrador, un escritor ya reconocido. Este evoca desde el futuro de su propia muerte su consagración —a partir del mismo momento de alcanzar esa fecha cenital— a construir una casa en una finca que había preparado un tío suyo a su regreso de indiano enriquecido. El fallecimiento impidió al pariente cumplir con su propósito, una «rectificación de la vida», y el sobrino retomó el empeño. No es, por supuesto, una residencia cualquiera, sino una empresa vital, la «casa de la memoria», como afirma con énfasis, a la que convoca a su variopinta parentela ya difunta.

En lo dicho hay demasiadas coincidencias entre autor real y personaje como para que sean fortuitas: tienen la misma edad, son creadores y la labor de levantar la casa se parece algo a la de construir una novela por la voluntad testamentaria que acompaña a ambos. Por esas concomitancias entre vida y literatura no parece malicioso suponer un autobiografismo de fondo, aunque no de detalles ni anécdotas. Importa subrayarlo porque en ello podría estar la explicación del porqué y del cómo de esta extraña, exigente, oscura y simbólica novela. Sólo desde una mezcla de impulso moral y recapitulación personal alcanza la plenitud de sentido esta alegoría inquietante que desciende a las zonas ocultas del alma. Esa especie de catarsis explica la forma del libro: descoyuntada en la línea temporal; retórica, solemne y culturalista en la expresión; abstracta y especulativa en los contenidos; monologante hasta el límite de la corriente de conciencia en un narrador que habla



REGINA RIVAS

Estamos ante una dura novela ética, y en tal supuesto no se puede andar con facilidades argumentales o estilísticas ni ahorrar una cierta oscuridad. «*La fatiga del sol*», de Luciano G. Egido, es una novela intelectual, alegórica y amarga que exige un lector muy atento

siempre en segunda persona; sin una sola concesión que facilite el seguimiento de la trama al lector, a quien, al contrario, se le exige un permanente esfuerzo para suplir las frecuentes elipsis; en fin, con una visión fantasmal del paisaje.

Egido tiene motivos para escribir así —al margen de su desinterés por la moda o el éxito— porque él, lo mismo que su personaje, no están tratando de nimiedades, sino de las más importantes cuestiones: el sentido de la vida como depósito de la memoria, la presencia de la muerte y la condición humana. Quiere esto decir que estamos ante una dura novela ética, y en tal supuesto no se puede andar con facilidades argumentales o estilísticas ni ahorrar una cierta oscuridad.

Es obvio que el autor no ha querido tener la gentileza de la claridad que alababa su citado Ortega y Gasset, pues carga de complejidad retórica una anécdota en el fondo bastante tradicional, una especie de relato histórico que se remonta a un siglo atrás, a tiempos de la I República y que llega hasta nuestros días. A lo largo de ese periodo, Egido describe el proceso de una decadencia familiar —no es casual que el narrador lea *Absalón, Absalón*, de Faulkner—, se detiene en algunos momentos de esa trayectoria, entre los que destaca la Guerra Civil y sus terrores, y define un puñado de personajes, signados por su carácter excepcional en sus pasiones, acciones y hasta en su físico. Esos materiales los somete a un retorcimiento que los distorsiona y los hace muy artificiosos. La fuerza de ideación de la novela y su potencia verbal incuestionables sufren así las consecuencias de un excesivo gusto por la desmesura o anomalía que tal vez pueda achacarse al demasiado influjo faulkneriano. Pero ocurre que el campo salmantino no es el Sur americano y la gran parábola buscada por Egido queda reducida en muchos momentos a situaciones de un género más sencillo, el drama ruralista.

A pesar de este desequilibrio formal por exceso, estamos ante un valioso, desconcertante y difícil relato en los límites de la reflexión metafísica, en cierto modo un libro unamuniano, que trata de la frustración, de la maldad erigida en pasión básica de nuestro destino y de la memoria como la fuente del existir. Todo ello bajo el manto de la muerte, escenario espectral del relato y palabra repetida un sinnúmero de veces. En suma, una novela intelectual, alegórica, poemática y amarga que exige un lector muy atento.

Una historia metafísica y poemática

622

EL DIARIO VASCO

SAN SEBASTIAN

Fecha: - 4 ENE. 1997

Dimensiones del sueño

LA FATIGA DEL SOL — Luciano G. Egido. — Tusquets Editores. — 291 páginas. — Barcelona, 1996

SANTIAGO AIZARNA

LIBRO de muertos, lo califica el propio autor desde la cita que lo abre. Novela del pasado, pues, pero con proyección de futuro. El narrador busca en el vocativo, en esa segunda persona con la que es posible enredar mejor la memoria conjunta, en un destinatario directo de su narración, el cómplice para contarnos esta historia de familia que me parece a mí que hay que leerla con cierta unción especial, como adentrándose levemente, a pisadas silenciosas, por sus muchas vicisitudes tan demoradamente explicadas, tan suave y tan líricamente perfumadas a veces, tan sumidas en esa filosofía de la lentitud y de las morosidades gozosas que Luciano G. Egido es particularmente sensitivo y experto en contarlas.

Una casa, más bien, un ámbito es el que se trata de construir para convocar desde una imaginaria reunión familiar una historia conjunta de toda la familia. 'Sobre el cerro de tu propiedad, como Moisés frente al Mar Rojo, extendiste la mano para que el paisaje se abriera a tus deseos'. Desde el ventanal, permanente desde la primera hasta la última página en la que todavía no existirá, sin embargo, 'y que será sólo un hueco, un vacío en el aire, para mirar a través de él y por el que respirar y mirar el sol al final de su carrera', se irá viendo, en la fantasía de la evocación, a todos los personajes de la vida familiar en sus menesteres, en sus trabajos, en sus ansias, en sus ambiciones, en sus pasiones. Como en tantas familias ocurre, un nombre especialmente significativo o emblemático, el de Abdón, va adquiriendo rasgos protagónicos a través

Luciano G. Egido
LA FATIGA DEL SOL

colección andanzas



de distintas reencarnaciones, por así decirlo, y en su torno, los demás miembros de la familia van ocupando su lugar para este retrato de conjunto que el autor sacará a la perfección, mezclando presente, pasado y futuro, enredando y enhebrando las vidas de los distintos seres que tendrán una posibilidad personal para mostrarse más en desnudez anímica en cada uno de los capítulos que, sin numeración específica, completan el libro, aunque, como es natural, unas y otras historias, unos y otros personajes forman parte del tejido de la novela.

Una gran novela en definitiva, tanto por la concepción general de la obra como por su desarrollo, por su estructuración y por la calidad del lenguaje empleado, así como por los toques líricos y hasta poemáticos que manifiesta.

Fecha: - 3 ENE. 1997

Reunión de espectros

Las peripecias de una familia casi extinguida, en la última novela de Luciano G. Egido

FICHA

La fatiga del sol. Luciano G. Egido. Barcelona. Tusquets. 1996. 296 páginas. 2.500 pesetas.

J.L.M.N.

Hay un tono visionario y bastante lírico en esta tercera novela de Luciano G. Egido. Está planteada como un largo monólogo del protagonista, que persigue, al final de su vida, el mismo empeño que inició hace años su tío Abdón: construir una casa en el pueblo en el que se instaló su familia hace más de un siglo, que es un lugar pobre y abandonado, una tierra muerta de hambre, rodeada de parcelas miserables.

La construcción de esa casa familiar es el motivo que hilvana toda la novela, pero mientras el proyecto se alarga indefinidamente, el narrador se dirige en cada uno de los capítulos a un

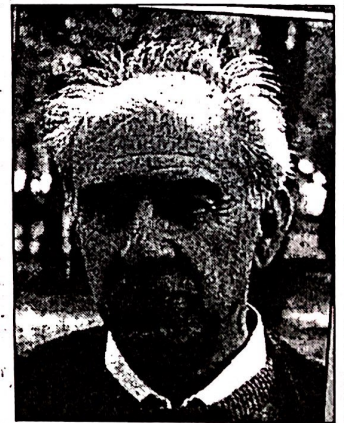
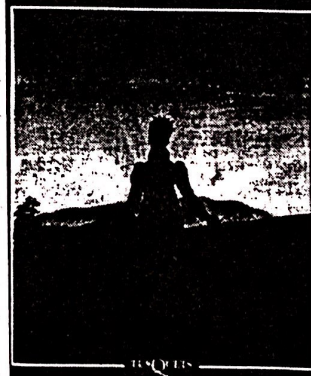
miembro de la saga familiar, para ir recordando así las peripecias de esa familia ya casi extinguida, cuyo único futuro de sus miembros es contemplar, desde la muerte, la puesta del sol, amparados en esa casa familiar que nunca se acaba de construir.

Con un tono evocativo y una excesiva retórica, el narrador reconstruye la historia de la decadencia de su familia, inaugurada por el abuelo en 1870, al trasladarse como médico a ese pueblo inhóspito y perdido, situado "al oeste del oeste, en el confín del mundo".

La novela está escrita con un estilo enfático, recargado y expresivo, pero un poco artificial. Los fracasos, odios fratricidas, amores y deseos escondidos de Samuel y de las tías Noemí, Aurorita y Sara constituyen la materia novelesca de esta reunión de espectros convocados por la memoria del narrador.

ESCLAVOS. Todos ellos son

Luciano G. Egido
LA FATIGA DEL SOL



Luciano G. Egido.

fieles, y al mismo tiempo esclavos, a esa tierra de pedregales: desde el tío Abdón, "tierno, terco y republicano", a quien el verano del 36 le obligó a salir huyendo a América, para volver del exilio veinte años más tarde;

hasta el propio narrador que prelude y anticipa la visión futura de todos, reunidos "como muertos casi felices", contemplando el tiempo crepuscular desde los ventanales inacabados de esa simbólica casa familiar.

Luciano G. Egido ▼ Escritor

Nació para la Literatura a los mismos años que tenía Faulkner, su referente, cuando murió. Ahora publica su tercera novela, 'La fatiga del sol', en la que recoge la memoria de un tiempo feliz y observa la frustración de la condición humana y el fracaso histórico del regeneracionismo del 98. Pero él no se encuentra ni mucho menos fatigado. Todo lo contrario. Vive su mejor otoño

«Me gustaría ser Faulkner»

«Salamanca es un símbolo en todas mis obras»

ANTONIO MARCOS

—¿La finca de La Malgarrida significa lo pasado, los viejos tiempos?

—Es lo que queda del paraíso de la niñez, del pasado gratificante. Más que un lugar físico—cuya ubicación estaría alrededor de Hinojosa de Duero, el pueblo de mi madre—es un estado, la sensación de felicidad. Es la memoria, pero no la memoria operativa, sino la palabra evocativa.

—Menciona mucho a la muerte en este trabajo, ¿por qué?

—No se trata como una verdad vivida, porque es una experiencia que desconocemos. Es más un elemento casi puramente verbal, que permite unas evocaciones inquietantes y misteriosas.

—El título acerca al final de algo, sensación de crepúsculo...

—Evoca final, fracaso, terminación, la fatiga de la experiencia que siempre termina igual, el fracaso del ser para la muerte. Y junto a esto, que corresponde a la condición humana, el fracaso de la España del 98, floreciente cultural, humana y científicamente. Aquel regeneracionismo no consiguió teñir al país y es otra historia la que ahora prima.

—Sería difícil ver algo autobiográfico en ello, pues usted se encuentra en su apogeo creativo.

—No puedo decir que el sol esté fatigado para mí. Tengo la sensación contraria: hago lo que siempre quise hacer, pero la condición humana lleva consigo esa condición de fracaso. Además, todo el mundo tiene su primera frustración: a mí me gustaría ser Faulkner, que es el gran genio de la narrativa moderna, pero ya no creo que sea posible. Los últimos plazos ya están fijados y no creo que pueda disponer de mucho tiempo para hacer virguerías, pero no me quejo, no soy un viejo lastimero. Me conformo con hacer mejor la próxima novela.

—¿Podría decirse que es una novela pesimista?

—Para mí, no es el más pesimista el arte que más lo parece: éste hace ver las cosas con más claridad. Las novelas rosas son mucho más pesimistas. *La fatiga del sol* puede ser pesimista en cuanto a real. En el fondo, un señor que se atreve a escribir un libro de trescientas páginas está mostrando ya una fe en la vida, en la palabra y en la redención del ser humano que le podemos llamar op-

timista. El pesimista se encierra en casa, corre las cortinas y se echa a dormir. El gozo estético ya es una señal de optimismo.

—En esa línea, usted ha estudiado y escrito sobre Miguel de Unamuno. ¿Por qué tanto interés en su persona?

—Es una figura clave para entender la cultura y la máxima figura si queremos hablar de cultura en Salamanca. Su defensa del hombre, de la singularidad—luchar por ser uno mismo—, de tener más ser, de intentar que la muerte sea siempre una injusticia hacen que lo admire. Yo no participo de sus actitudes ni de los problemas concretos de su vida particular, pero es sumamente interesante su forma de retratar la condición humana en sus angustias.

—Otra constante en su obra es Salamanca. ¿Qué significa para usted?

—Escribo sobre ella porque la conozco y no escribo de nada que no conozca. Pasé allí los primeros treinta años de mi vida: mi niñez, la juventud y mi primera madurez. Para mí funciona como un signo universal con valores muy concretos: es una ciudad de cultura; posee esa frustración que tienen todas las provincias con respecto a las grandes ciudades, una cierta marginación que también se da en la realidad humana. También significa el esfuerzo por aprender que encarna la Universidad y la figura del estudiante como persona rebel-

Unamuno «Admiro su defensa del hombre, la lucha por la singularidad y su retrato de la condición humana en la angustia»

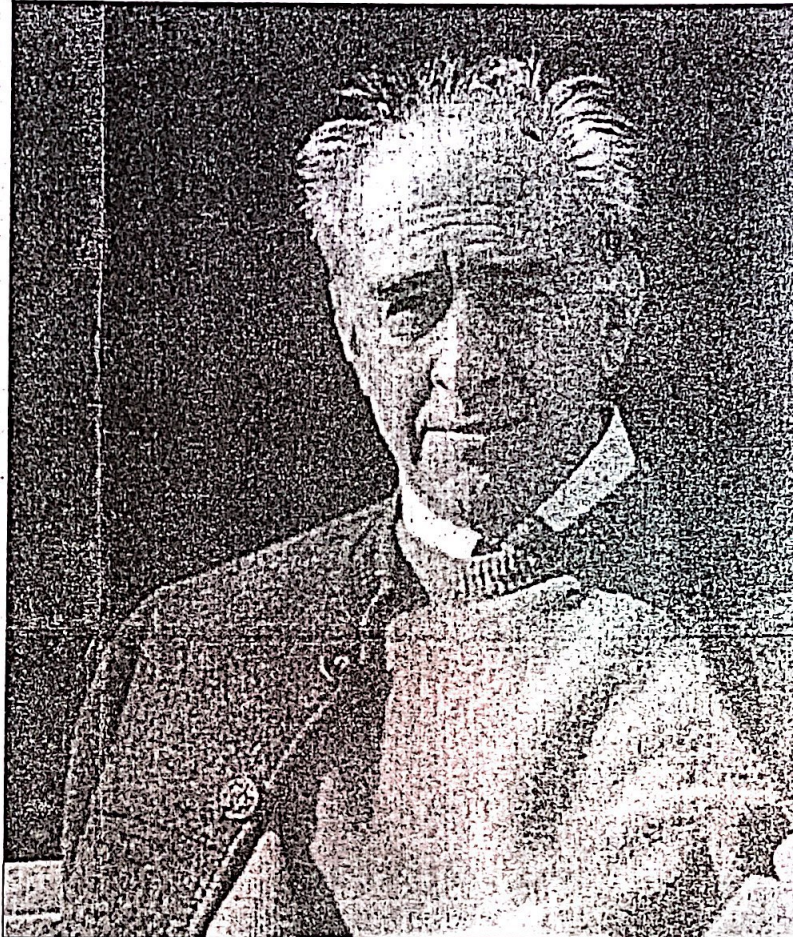
de, inconformista, que lucha contra lo establecido.

—¿Puede resultar superfluo, en este momento, hablar de 'autor consagrado' por este libro?

—Es que ni los premios significan un reconocimiento pleno. Me satisfacen las buenas críticas, pero todo es bastante aleatorio. De joven, gané un premio de guiones de cine en Salamanca y alguien me dijo: «Tú ya has llegado». Es muy relativo. Consagrado está Cervantes...

—¿En qué trabaja ahora?

—Tengo empezada una novela sobre la historia de Salamanca. La conozco de memoria y no me resulta difícil. Pero quiero tomármelo con calma: he escrito tres libros en cuatro años y no se puede llevar un ritmo tan alto cuando se quiere hacer disfrutar estéticamente al lector. Quiero integrar en una obra todo lo que he ido aprendiendo en las anteriores y que ésta se acerque a mi ideal.



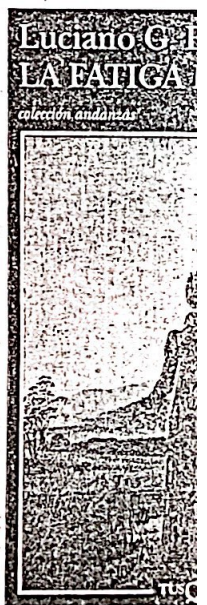
La Malgarrida, el lugar de la memoria

■ Se llamaba La Malgarrida y no existía sino en tu imaginación. Después de haberla soñado durante muchos años, la fuiste rehaciendo con relazos de tu memoria y con instantes de tu propia vida. Tenía más de cincuenta hectáreas, de las que sólo veinte eran cultivables; el resto eran canchales de monte bajo y rocas a flor de piel. Pero nada te preocupaba de su fragosidad, ni de su fertilidad escasa. Sólo pensabas en su real existencia y en los límites de su extensión, que nunca alcanzarían los de tus deseos. Su geografía era abrupta y desigual, con llanos felices, piales crueles y un arroyo blanco, que la atravesaba

de arriba abajo, y que rendía sus aguas ocasionales en otro arroyo, también seco la mayor parte del año, que la cortaba de noroeste a sudeste y la dividía en dos partes asimétricas, como una cintura. Era un terreno encrespado y violento, que se iba levantando hasta terminar en un sierrito dentellado, que agredía el horizonte y dejaba caer una interminable escombrera de piedras de cuarzo blanco y gejos veleidados de amarillo, que se deshacía sobre la ladera como una ola de cascado. Desde allí arriba, se veía toda la finca, que parecía una lámina combada, que formaba un rectángulo irregular, que recordaba un

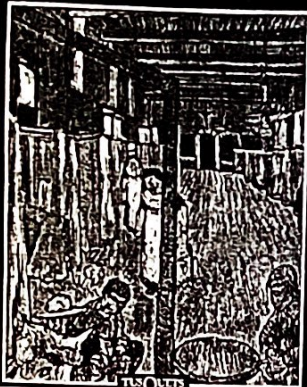
cuenca imperfecto, sembrado de árboles precarios y de calveros indecorosos.

Pero, en el principio, no era nada. Sólo un campo remendado de diminutas propiedades, cercadas con avaricia, fraccionadas y vueltas a fraccionar, como residuos de una vieja historia, enmarañadas de caminos ciegos y torrenteras lastimosas y oscurecidas por paredes de pizarra, que repelían su inestabilidad y su decrepitud, invadidas ya por el verdín de los años y extendidas sobre la piel de la tierra como una serpiente que se adaptara a los accidentes del terreno y proliferara en una caprichosa y proteica reproducción de sí misma. Y



**Luciano G. Egido
EL CORAZON INMOVIL**

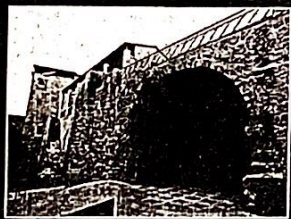
selección andaluzas



Salamanca, presente en toda su obra. - Luciano G. Egido (*Salamanca, 1928*). Sus novelas son 'El cuarzo rojo de Salamanca' (1993) y 'El corazón inmóvil' (1985, Premio Nacional de la Crítica). También ha escrito 'Salamanca, la gran metáfora de Unamuno' (1983), 'Agonizar en Salamanca' (1986) y el ensayo 'La cueva de Salamanca' (1994)

La Cueva de Salamanca

Luciano G. Egido



SOL

en medio de aquel mar pétreo de seco, en la falda del monte había una colina que apenas sobresalía de su entorno, con altanería de tumor ofendido y con algo de montaña artificial, donde estaba la primitiva parcela, sobre la que habías ido acumulando durante años tus satisfacciones diferidas y el largo infierno de señorito venido a menos. Aquél fue el punto de partido de tu revancha contra la vida y el final de mi última aventura, en el que iban a coincidir, con cuarenta años de distancia, nuestras existencias dispares y nuestra misma necesidad de hacernos a toda costa una felicidad que tantas veces nos fue esquivo e

Incluso rácana.

La hiciste como si te hicieras a ti mismo, con idéntica tenacidad y con igual previsión que si fueras a vivir en ella eternamente. Viniendo de América con la idea fija de hacerla, aunque probablemente todo había empezado mucho antes de irte, cuando ni siquiera tú lo sabías, y los veinte años de tu emigración americana no sólo no consiguieron quitártela de la cabeza, sino que la reforzaron, la agrandaron y le añadieron los detalles de la experiencia que te ensanchó la vida y te la hizo más sabia y más completa. (...)

Extraído de *La fatiga del Sol* (Tusquets, 1996)

Dignificación literaria de los recuerdos y de la muerte

Poco importa que ciertas actividades literarias se inicien tardamente. Si el autor mantiene un sustrato humanista, estético y personal con la riqueza de la que hace gala el salmantino Luciano G. Egido, los resultados serán siempre excelentes. Basta, para comprobarlo, el repaso de su última producción narrativa, tres novelas articuladas, estilística y temáticamente, en una uniformidad precisa. Salamanca es el referente constante, transformada en una triple perspectiva: la visión histórico-mitológica de *El cuarzo rojo de Salamanca* (1993), la crónica urbana y asfixiante de *El corazón inmóvil* (1995) y en *La fatiga del sol*, la evocación de la Salamanca rural, con ecos abundantes de la infancia perdida. Como si Luciano G. Egido estuviera recuperando, al elaborar su obra, vivencias escondidas en su pasado de salmantino errante.

O salmantino exiliado, como el tío Abdón, uno de los personajes de la novela, incapaz de llevar a cabo el sueño de construir una casa en esa querida finca de La Malgarrida, situada en el Occidente salmantino. Si los sueños no fueron posibles para él, sí lo serán para su sobrino y discípulo, que será el protagonista-narrador de la obra. Narrador y constructor de la casa, dos elementos que son los pilares sobre los que, material y creativamente, avanza el libro: crece en sus páginas a medida que la casa va tomando consistencia en sus muros.

Curiosamente, el libro es una novela de muertos, incluido el narrador de la historia. Su narración es el recurso del que se sirve el novelista para levantar una crónica apasionada, dramática, y desangelada en ocasiones, de toda una saga familiar, que se inicia en 1862, cuando el abuelo Abdón llega como médico al pueblo. Finalizada en los tiempos actuales, los sucesos que en ella se narran son casi siempre la crónica de fracasos, dolores y desencantos.

El narrador es ya la tercera generación, el heredero de su tío Abdón, padrino suyo, a quien los vientos de la historia española impidieron ser el intelectual que hubiera deseado. Liberal, regeneracionista, republicano y exiliado forzoso, su retorno al pueblo no hará posible la construcción de la casa soñada. Por ello, el narrador llevará a cabo el sueño de su tío, que, a fin de cuentas, es también el suyo. El narrador no es un exiliado físico, pero es un exiliado del tiempo y del amor: cumplidos los sesenta y cinco años, y separado de su mujer, sólo le queda el consuelo de recuperar el paraíso de la infancia, los paisajes en los que fue un niño feliz. Escritor e intelectual, los libros le servirán al final de su vida como defensa ante el pasado:

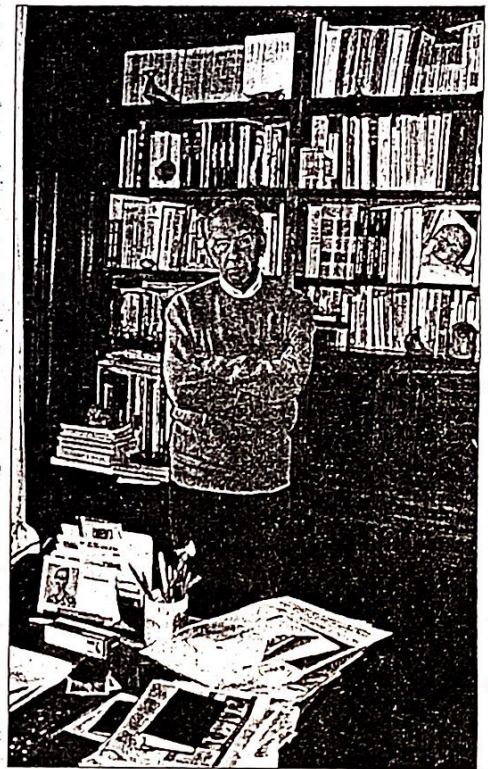
Por ello, la casa (que es, en el fondo, la reconstrucción del pasado) es la actividad en la que deposita los últimos entusiasmos. Descubierta el verdadero amor ya en la vejez (en la persona de esa espléndida mujer andaluza que le devuelve la pasión en todos sus campos y contornos) la casa que quiere erigir es el símbolo de una reconquista personal: «Aquella tierra resucita en mí la parte buena que, a pesar mío, me une al que fui» (pág. 43). Es la recuperación del pasado; así como el amplio mirador que la remata será el escenario en el que todos los muertos podrán mirar felices a Occidente, por donde se pone el sol, por donde se inicia el camino del dolor: «Porque te fuiste justo por donde ahora vemos ponerse el sol» (pág. 136).

Pero todo es un sueño de muerte. Como los personajes del pasado, de la infancia, del pueblo, de la Historia. Los familiares (el abuelo, las tías, el hermano Samuel, el tío Abdón...) simbolizan siempre dramáticas actitudes vitales. Todos son ecos del pasado y el pasado (que se levanta como una acusación sin misericordia), (pág. 41) contemplado desde la nostalgia que da la vejez y la muerte, es siempre una visión nueva. El recuerdo de cada uno de ellos, actualiza la felicidad de la niñez, la tragedia de la guerra, el fracaso del amor, la

belleza suprema del paisaje...

En el fondo, poco importa que el propio narrador esté muerto también. El pretexto literario funciona de forma sorprendente de la mano literaria del Luciano G. Egido. Dueño de los recursos de la retórica clásica, espléndidamente dosificados, el novelista consigue imágenes deslumbrantes, de plasticidad dramática, de nostalgia desolada o de profunda evocación. Los largos periodos oracionales de prosa rítmica, la abundancia de anáforas con valor lírico, los recursos impresionistas, las palabras 'terruñers', las reflexiones en tono de salmodia... hacen que las páginas dejen sumido al lector en una constante sensación de feliz asombro.

Es la consumación plástica de una visión personal de los temas universales (el amor, la amistad, la gue-



Muerte Sus personajes muertos esconden los mejores sentimientos de la vida, con una plástica literaria deslumbrante.

rra, la muerte, el fracaso...) contemplados desde la perspectiva de quien, al final del camino, halla la felicidad. La que ha conseguido el narrador y que le permite no temer al pasado, como se comprueba en esa inquietante escena final en la que la familia observa aterrada a través del ventanal la llegada de una

misteriosa figura, que cada uno interpreta según sus obsesiones. Sólo el narrador la imagina con serenidad, porque tiene el recuerdo de un amor maduro que ya será eterno. A ese amor, precisamente va dedicado el epílogo: «pero, a pesar de todo, seguirás mirándolo (el paisaje por donde el sol se pone) hasta que ya no lo veas, porque la luz se ha ido» (pág. 291).

Bello final para unas páginas que, con un estilo de plasticidad literaria deslumbrante, esconden en sus personajes muertos los mejores sentimientos de la vida. La muerte ha dejado su condición macabra para encarnarse en una serie de tipos, cuya simbología se transforma en actitudes humanas, pero, sobre todo, en frutos literarios que subyugan al lector.

Nicolás Miñambres