



Universidade Federal de São Carlos
Centro de Educação e Ciências Humanas
Programa de Pós-graduação em Estudos de Literatura

Bruna Rodrigues Feitosa

María no exílio argentino: a voz da anciã na Revista *Maribel* (1954-1963)

São Carlos

2024

Bruna Rodrigues Feitosa

María no exílio argentino: a voz da anciã na Revista *Maribel* (1954-1963)

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura, da Universidade Federal de São Carlos PPGLit-UFSCar, como requisito parcial para obtenção do grau de mestre em Estudos de Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Wilson Alves-Bezerra

São Carlos

2024

Agradecimentos

Sinto que alguns caminhos para esta pesquisa foram soprados em meus ouvidos desde o momento que decidi explorar sobre María e sua situação na literatura. Embora eu não seja nada cética, até mesmo para mim, confessar isso soa como demasiadamente místico.

O primeiro atravessamento mágico foi me deparar com a humanidade e sabedoria do Professor Alexandre que me instigou a levar o tema a frente com grande humildade e grandeza. Depois com Wilson, meu Orientador, homem de coração amável, Professor, e amigo, que me ensinou o poder do pensar científico cauteloso e assertivo.

Agradeço à Rafaela pelas trocas, pela escuta e pelo acolhimento, e também à Ana e Andrezza, que leram comigo sobre María. Creio que há um pouco de todas vocês aqui.

Professora Evelyn, agradeço por me guiar pelo território selvagem da escrita feminina e do feminismo. Seus comentários deram consistência a este trabalho.

Professora Carla, obrigada por ter colocado a mão no livro de María no exílio e me dito palavras lindas de incentivo.

Professora Carolina, obrigada por me ler, e pelas considerações generosas e expressivas sobre mulher e literatura que me fizeram chegar à linha final desta escrita.

E Emília, que revisou e orientou minha escrita, que ficou mais clara e fluida. O que foi crucial para a minha defesa e para meu desenvolvimento pessoal em redigir.

Finalmente, de olhos fechados, agradeço a todas as mulheres que me antecederam e que se propuseram a lutar por nossos direitos e por nossa humanidade. Especialmente às que quiseram, mas que não puderam escrever.

Que María se sinta feliz nos assistindo do Cosmos Invisível que ela habita no imenso universo.

RESUMO

O objetivo desta dissertação de mestrado é investigar a forma pela qual María Martínez Sierra ou María de O'Lejárraga, que teve sua escrita tutelada pelo marido Gregorio Martínez Sierra na Espanha no início do século XX, revelou-se como escritora utilizando o estereótipo de anciã na revista portenha feminina *Maribel* em sua velhice e exílio na Argentina, entre os anos de 1953 e 1964. Tal análise será feita sob a perspectiva da teórica francesa Simone Beauvoir e suas considerações quanto a velhice, mulher, cultura e trabalho, nas obras *O segundo sexo: a experiência vivida* (1949) e *A velhice* (1975). Dentre os dezoito textos de María publicados no periódico, analisaremos os que trouxeram a velhice como tema, intitulados “La muerte de la matriarca” (1961), “La abuela vuelve a sí” (1960), “Tute de ancianas” (1960) e “La última confidencia” (1954), fazendo intersecções com outros textos relevantes às discussões que se estenderam sobre o diálogo intergeracional criado pela autora para com o público leitor feminino, como “El mago y la brujita” (1960) e também sobre o tema da morte em “Meditación de invierno” (1958). Concluimos que María fez de sua velhice lugar ativo e produtivo intelectualmente, e que além de utilizar da autoridade que se expressa o estereótipo da anciã para empreender seus textos em *Maribel*, agindo como a conselheira e experiente, expressando em sua ficção confissões sobre sua vida pessoal e suas convicções sobre a condição da mulher e especialmente da mulher em sua senilidade.

Palavras-chave: Mulher; Velhice; Literatura; Exílio; Beauvoir; Argentina; Buenos Aires; Revista Feminina; Maribel; María de La O'Lejárraga; María Martínez Sierra.

RESUMEN

El objetivo de este trabajo de fin de máster es investigar la forma en que María Martínez Sierra o María de O'Lejárraga, cuya escritura fue supervisada por su marido Gregorio Martínez Sierra en la España de principios del siglo XX, se reveló como escritora utilizando el Estereotipo de anciana en la revista femenina porteña *Maribel* en su vejez y exilio en Argentina, entre 1953 y 1964, desde la perspectiva de la teórica francesa Simone Beauvoir y sus consideraciones sobre la vejez, la mujer, la cultura y el trabajo en las obras *La O segundo sexo: A experiência vivida* (1949) y *A velhice* (1975). Entre los 18 textos de María publicados en el periódico, nos planteamos analizar en profundidad aquellos que abordaron la vejez como tema, titulados *La muerte de la matriarca* (1961), *La abuela vuelve a sí* (1960), *Tute de ancianas* (1960) y *La última confidencia* (1954), haciendo intersecciones con otros textos relevantes para las discusiones que se extendieron sobre el diálogo intergeneracional creado por la autora con las lectoras en *Lo mago y la brujita* (1960) y la tema de la muerte en la *Meditación de Invierno* (1958). Concluimos que María hizo de su vejez un lugar activo e intelectualmente productivo, y que además de utilizar la autoridad expresada por el estereotipo de la anciana para emprender sus textos en *Maribel*, actuando como asesora y experta, expresó confesiones sobre su vida personal en su ficción y sus convicciones sobre la condición de la mujer y especialmente de la mujer madura y anciana.

Palabras clave: Mujer; Vejez; Literatura; Exilio; Beauvoir; Argentina; Buenos Aires; Revista Femenina; Maribel; María de La O'Lejárraga; María Martínez Sierra.

ABSTRACT

The objective of this master's thesis is to investigate the way in which María Martínez Sierra or María de O'Lejárraga, whose writing was supervised by her husband Gregorio Martínez Sierra in Spain at the beginning of the 20th century, revealed herself as a writer using the stereotype of an old woman in the magazine female porteño Maribel in her old age and exile in Argentina, between 1953 and 1964, from the perspective of the French theorist Simone Beauvoir and her considerations regarding old age, women, culture and work in the works *O segundo sexo: A experiênciã vivida* (1949) and *A velhice* (1975). Among María's 18 texts published in the periodical, we considered to deeply analyze those that brought old age as a theme, entitled *La muerte de la matriarca* (1961), *La abuela vuelve a sí* (1960), *Tute de ancianas* (1960) and *La última confidencia* (1954), making intersections with other texts relevant to the discussions that extended on the intergenerational dialogue created by the author with the female readership in *Lo mago y la brujita* (1960) and the theme of death in *Meditación de invierno* (1958). We conclude that María made her old age an active and intellectually productive place, and that in addition to using the authority expressed by the stereotype of the elderly woman to undertake her texts in Maribel, acting as an advisor and expert, she expressed confessions about her personal life in her fiction. and his convictions about the condition of women and especially mature and old women.

Keywords: Woman; Old age; Literature; Exile; Beauvoir; Tutored writing; Argentina; Buenos Aires; Women's Magazine; Maribel; María de La O'Lejárraga; María Martínez Sierra.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1. María, em sua senilidade, em seu exílio na Argentina.	9
Figura 2. Capa da Revista Blanco y Negro recuperada na Hemeroteca da Biblioteca Miguel de Benavides de Manilla, Espanha. Capa da Revista Blanco y Negro recuperada na Hemeroteca da Biblioteca Miguel de Benavides de Manilla, Espanha.	35
Figura 3. Negro, recuperada na Hemeroteca da Biblioteca Miguel de Benavides de Manilla, Espanha.	
Figura 4. María Lejárraga e Gregorio Martínez Sierra nos anos de intensa cooperação intelectual.	38
Figura 5. Recetario Doméstico, Maribel, 1960, p. 44.	55
Figura 6. Propaganda de Remédio Geniol, Maribel, 1960, p. 9.	56
Figura 7. Por que yo que sueñan las mujeres? Maribel, 1963	57
Figura 8. Mujeres en el poder, Maribel, 1965.	57

ÍNDICE

Introdução	5
Capítulo 1: Os antecedentes	11
1.1. As estratégias de María: Pode uma mulher escrever?	27
Capítulo 2 – Uma senil espanhola escreve literatura na Argentina	42
2.1 Exílio e memória à outra margem do Atlântico	49
2.2 A revista portenha Maribel	53
2.3 María, velhice e trabalho intelectual	69
Capítulo 3 : A voz da anciã em Maribel	82
3.1 Confissões e convicções na ficção	84
Considerações Finais	94
Apêndices	100



Figura 1. María em sua senilidade, no exílio argentino.
Fonte: Maria de La O Lejárraga. Epistolário del exilio, 2021 p. 468

Por que os homens bebiam vinho e as mulheres, água? Por que um sexo era tão próspero e o outro, tão pobre? Que efeito tinha a pobreza na ficção? Quais as condições necessárias para a criação de obras de arte? — faziam-se mil perguntas a um só tempo. Mas era preciso obter respostas, não perguntas; [...] perguntei a mim mesma, apanhando lápis e caderno de notas, onde estará a verdade?

Virginia Woolf

Introdução

¿Con qué puede soñar una anciana? ¿Qué puede animar una fantasía si no hay futuro? (SIERRA, 2000, p. 368).¹

Desembarcou em Buenos Aires, no ano de 1951, aos 76 anos, no auge de sua velhice e se autointitulando uma anciã (arquétipo que carrega, dentre tantos significados, o da autoridade e da sabedoria da mulher velha), a espanhola María de la O' Lejárraga, também referenciada pelo seu nome de casada, María Martínez Sierra.

A escritora centenária, nascida na Espanha em 1874 e falecida na Argentina em 1974, pouco conhecida na América Latina, teve em grande parte da sua vida, sua escrita e exercício intelectual tutelados pelo marido Gregorio Martínez Sierra, importante dramaturgo espanhol. Junto a ele, mas também à sombra dele, María foi possuidora de uma trajetória intelectual e política expressiva no seu país natal, no final do século XIX e no início do século XX.

Na velhice, já separada, viúva e no exílio, que ocorreu por conta de sua posição a favor da República espanhola, naquele momento dominada pelo regime ditatorial do franquismo, manteve sua vida intelectual produtiva, recorrendo ao estereótipo da anciã como artifício para atuar na mídia argentina.

Foi durante o exílio nesse país, e após a morte de seu ex-companheiro e tutor² (representante legal), que María assinou as obras que visionou apresentar como teatro, pela primeira vez, com seu próprio nome. A revista *Olimpo*, a revista *La Nación* e, especialmente,

¹ “Com o que pode sonhar uma anciã? O que pode animar uma fantasia se não há futuro?” (Tradução nossa).

² O termo tutor utilizado neste trabalho para referenciar Gregorio nada tem a ver com o significado de auxiliar ou ser mentor. O termo está ligado ao campo jurídico de quem assume a responsabilidade legal por uma pessoa, administrando os seus bens, patrimônio e no caso de María assinando suas obras já que as mulheres não podiam exercer esses direitos.

a revista *Maribel* foram os periódicos portenhos que receberam e fizeram circular os textos da escritora. Particularmente nesta última revista, María pôde se apresentar como mulher intelectual experiente; e teve a oportunidade de direcionar seus textos dramáticos à geração de mulheres mais jovens, proporcionando à revista a possibilidade de haver um diálogo intergeracional recorrente entre mulheres sobre o tema da velhice, direta e indiretamente por meio da ficção da autora.

Trazer à luz o nome de María para além do de Gregorio foi o objetivo inicial desta pesquisa, pois a autora é um caso especial na literatura espanhola, já que o nome do marido esteve presente isoladamente no cânone literário, sem a menção do dela sequer como colaboradora.

Ao analisarmos sua trajetória feminista na política e observarmos a forma antagônica que se deu seu destino, se comparada à fama adquirida pelo esposo, indagamos qual seria um modo sutil de emancipá-la dele artisticamente neste trabalho. Devíamos tratá-la como María Lejárraga, seu nome de solteira, como muitos pesquisadores o fizeram, ou procurar respeitar sua vontade, razão de seus afetos, saudosismos e estratégia comercial, em ser chamada de María Martínez Sierra, já que foi assim que assinou os textos que analisaremos, produzidos na velhice e publicados em *Maribel*? Nas páginas que seguem, optamos por chamá-la apenas de María e, quando necessário, de acordo com a forma que ela mesma adotou para assinar seus trabalhos, isto é, María de la O Lejárraga, Gregorio Martínez Sierra ou María Martínez Sierra.

Sobretudo, entendemos que ao se iniciar um estudo que aborde o nome da escritora em questão, sempre será necessário falar sobre a problemática que envolve a autoria das obras de Gregorio Martínez Sierra. Para isso é necessário esclarecer como se desenrolou a participação, ou melhor, o genuíno protagonismo de María nas obras associadas ao marido. Por esse motivo, a primeira seção deste trabalho está destinada a revisitar a trajetória dela, em particular, e do casal, em geral, no campo das letras.

O primeiro capítulo, intitulado “Os antecedentes”, percorrerá pontos-chaves da vida da escritora, principalmente, ao longo da sua residência na Espanha, com o intuito de explicitar a relevância do seu exercício profissional para a cena cultural do momento. Com o apoio da fortuna crítica que já têm explorado o tema, serão ressaltados alguns aspectos que levaram a outorgar a María a autoria de certos escritos, sejam pantomimas, traduções ou artigos. Partir da contextualização do caminho realizado por ela, tentar compreender o ocultamento da sua assinatura durante tanto tempo como parte de uma estratégia comercial, reivindicar a qualidade da sua produção intelectual, junto a seu ativismo feminista e sua participação política, são passos necessários porque na atividade desse período se sentam as bases da sua futura produção intelectual, na velhice e já no exílio. O que María escreve estando na Argentina está determinado pelas marcas da sua experiência prévia.

O segundo capítulo, intitulado “Uma senil espanhola escreve literatura na Argentina”, apresentará o novo contexto de escritura, no qual a autora precisou se inserir para conseguir emergir. Nele será abordada a produção das suas autobiografias, elaboradas quando já se encontrava exilada em território latino-americano, a partir das quais María posicionou publicamente seu nome até então oculto à sombra do marido. Também serão detalhadas as características da revista portenha *Maribel*, onde ela começa a assinar seus textos com seu nome.

Detalhando um pouco mais esta seção, a escolha de trabalharmos com as publicações de María presentes na revista *Maribel* teve três motivos significativos. Primeiro, como já referido, porque foi nesse periódico que María assinou seus textos com o seu nome, na forma de María Martínez Sierra, após cinquenta anos tendo sua escrita tutelada pelo ex-marido, que naquele momento já tinha falecido. Segundo, porque foi essa revista o espaço em que a escritora mais publicou durante sua permanência na Argentina, entre os anos de 1954 a 1963. E terceiro, porque conseguimos observar que foi em *Maribel* o lugar onde María encontrou

meios de ser aceita como a autora anciã, termo que não foi meramente escolhido para a representarmos neste trabalho, já que ela mesma adotou tal alcunha.

No segundo capítulo, é onde começamos a tratar a questão da velhice e a relação de María com o trabalho, entendendo que a condição de idosa não é apenas um dado sobre a sua idade, senão um tema recorrente que perpassa sua produção artística e intelectual daquele período.

Para adentrar neste tópico, duas obras de Beauvoir foram escolhidas como base da reflexão teórica. As contribuições desses textos foram essenciais para que surgisse uma concepção nossa mais consistente sobre a velhice da mulher e então relacioná-la à existência de María e seu exercício intelectual e criação literária na revista citada. No ensaio *A velhice* (1970) que foi pioneiro sobre o tema, no qual Beauvoir fez a conexão entre a biologia e a cultura e concebeu a ideia de que envelhecer é um fator cultural, encontramos uma abordagem marxista segundo o qual a velhice humana se relaciona com o capitalismo, o que faz do ser humano uma máquina de produção, que se já não tem serventia se torna escória para a sociedade, o que leva a configuração da imagem de inutilidade que o velho representa em nossa sociedade. Em *O segundo sexo: A experiência vivida* (2016), especialmente no capítulo quinto “Da maturidade à velhice”, encontramos a descrição dos cenários sobre as formas em que as mulheres lidam com a senilidade comparada aos homens, que envelhecem de maneira contínua e menos penosa. Para a autora existencialista, a mulher perde bruscamente a feminilidade, o encanto erótico, a fecundidade e a justificação de sua existência perante a sociedade.

Asserções como as evocadas nos deram material para discutir sobre a relação de María com o trabalho naquele estágio da vida. Desde nossa perspectiva, María manifestou em sua senilidade muitas características das que Beauvoir nos revelou serem manifestadas pela mulher velha, porém em seu exercício laboral contínuo, consistente e fervoroso fez desse

momento existencial, com todos os seus desafios afora sua idade avançada, um lugar útil, fecundo e necessário.

Essa justificativa da escolha do material teórico sobre mulher e velhice, abriu os caminhos para o nosso objetivo final, de respondermos as perguntas, o que significa o estereótipo de uma anciã para uma mulher escritora? Há uma intersecção e autorreflexão de María em sua criação de protagonistas idosas sobre a própria imagem? Qual a relevância do tema velhice ser presente nestes textos? Como foi possível exercer um diálogo com o público jovem feminino leitor da revista?

Finalmente, no terceiro e último capítulo, intitulado “A voz da anciã em Maribel”, será abordada e analisada uma seleção de textos da autora. Dentre os 18 textos³ dela veiculados na revista, selecionamos quatro que consideramos essenciais para tratar o assunto do nosso interesse: La última confidencia (1954), La abuela vuelve a sí (1960), Tute de Ancianas (1960) e La muerte de La Matriarca (1961).⁴

A leitura dos textos nos deu a possibilidade de elencar aspectos da escrita literária e hierarquizá-los em classificações de análise, como o fato de todas essas narrativas trazerem como protagonistas mulheres em idade avançada, assim como María, que refletem a imagem da velha em diferentes aspectos que descreveu Beauvoir (1949 e 1970), onde as histórias possuem enredos que muitas vezes ultrapassam as concepções existencialistas da teórica. Como se observará no corpo do capítulo, o diálogo intergeracional nos enredos rompeu, no interior

³ Cronologicamente são esses os textos que María publicou em Maribel: Por que no se mató un hombre (1954), El fin del carnaval (1954), Recuerde su amor primero (1955), Minú firma su contrato de trabajo (1957), Meditación de invierno (1958), El me robo la suerte y yo le robé el corazón (1958), Extraña pena de amor (1958), , Pasión de madre (1960), El mago y la brujita (1960), La cigüeña colectivista (1960), , Minú en el paraíso (1962), Minú y los monstruos (1962), Un inglesito en Sevilla (1963).

⁴ É importante frisar que La muerte de La matriarca (1961), não foi localizada em Maribel, mas há evidências em cartas de María à Collice Portnoff, em outubro de 1961 que assegurava que a autora havia publicado todos os textos de Fiesta del Olimpo na Revista, naquele ano.

das obras, com o individualismo que a própria revista *Maribel* propagava por conta do apelo consumista.

A velhice foi indiscutivelmente um tema central na ficção de María. As protagonistas anciãs se revelam no interior de seus textos, permitindo realizar um paralelo entre o que a sociedade esperava dessas personagens e o que elas tinham a dizer nas histórias. María, mesmo que em publicações tímidas em uma revista pouco estimada no campo literário, midiático e feminista, encontrou, um modo de continuar seu discurso sobre a mulher, utilizando da liberdade que é concedida a mulher velha ainda que indiretamente, muito disse por meio de sua literatura. Entendimento nosso que faz referência às próprias palavras da autora, quando quase centenária escreveu “Yo personalmente grité todo lo que pude y sigo gritando (cuando puedo) a pesar de que ya tengo 92 años y por lo tanto tengo muy poca voz.”(MARTÍNEZ SIERRA, 1967, p. 358)^{5 6}

⁵ Carta de Martínez Sierra a Ramón Lamóneda, Navidades de 1967. Archivo Amaro del Rosal, Fundación Pablo Iglesias, Alcalá de Henares, AARD 358-01, Folios 151 y 152.

⁶ “Eu, pessoalmente, gritei o máximo que pude e continuo gritando (quando posso), embora já tenha 92 anos e, portanto, tenha muito pouca voz” (Tradução nossa).

Capítulo 1: Os antecedentes

Nascida em San Millán de la Cogolla, em 1874, María de la O Lejárraga García, primeira de sete filhos, foi escritora, dramaturga, feminista e deputada espanhola por Granada. Vinda de família abastada, estudou na Asociación para la Enseñanza de la Mujer, formando-se na área comercial e lecionando aulas de inglês. Estudou Magistério na Escuela Normal de Madrid, onde participou do Congresso Pedagógico Hispano-Americano de 1892. Nesse contexto, pode conhecer e apoiar as ideias sobre educação de Emilia Pardo Bazán, quanto à educação de homens e mulheres e sua incisiva diferença em relação a questões estéticas e cívicas no ensino dos dois gêneros, elucidação que levaria María a trilhar caminhos que mais à frente fariam-na relacionar a pedagogia com o feminismo e com os ideais políticos socialistas.

Rodrigo (1994) sugere que a vocação pedagógica de María foi herança de sua mãe, trazida de sua própria casa, repleta de livros, onde ela e seus irmãos tiveram uma educação primária familiar e puderam ler ainda pequenos, segundo a própria autora, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* (1605), *La Historia Sagrada* (1889), os *Contos de Andersen* (1805), *Fabíola*⁷ (1854), entre outros. Os anos lecionando para as crianças a levaram a fundar e dirigir a Biblioteca Educativa, instalada no mesmo edifício onde ministrava as aulas, no momento de sua vida no qual conheceu Gregorio Martínez Sierra.

Antes mesmo de se tornarem namorados, Gregorio e María publicaram os livros *El poema de trabajo*⁸, *Cuentos Breves*⁹, *Flores de escarcha*¹⁰ e *Diálogos fantásticos*¹¹. Já amantes, antes do casamento, o casal ganhou um prêmio de mil pesetas pelo concurso literário

⁷ O título completo da obra é *Fabíola o la Iglesia de las catacumbas* de Cardenal Nicholas P. Stephen.

⁸ Gregorio Martínez Sierra, *El poema de trabajo*, Madrid, Eusebio Sánchez, 1898.

⁹ María de La O Lejárraga, *Cuentos Breves*, Madrid, Imprenta de Enrique Rojas, 1899.

¹⁰ Gregorio Martínez Sierra, *Flores de escarcha*, G Sastre, 1900.

¹¹ Gregorio Martínez Sierra, *Diálogos Fantásticos*, A. Pérez y P. García, 1899.

da Biblioteca Mignon com o conto “Almas ausentes” (1900), produzido em conjunto e assinado unicamente por Gregório, prêmio que segundo María serviu para a compra de um aquecedor para o lar conjugal, na lua de mel, no intenso frio de Madri.¹²

Dessas publicações, o único que tem a assinatura María de la O’ Lejarraga, que aparece pela primeira e última vez desta forma, é *Cuentos breves, lecturas recreativas para niños* (1899). O livro foi recebido com indiferença pela tradicional família da jovem, que apresentava uma tratativa diferente para com as publicações do noivo, levando-a a um desgosto que declara ser uma das fortes razões para não mais assinar seus textos, junto ao receio de ser considerada uma mulher de postura inadequada e manchar seu nome no ambiente educacional, já que naquele momento ainda exercia a função de docência. A partir daquela altura, toda e qualquer publicação levaria, segundo ela, apenas *o nome do pai* (Martínez Sierra, 2000, p. 76), expressão que usou para referir a assinatura exclusiva do marido.

O desconforto gerado na própria María pela recepção da sua primeira modesta publicação nos expõe ao contexto histórico e social-cultural desafortunado quanto aos direitos e concepções das mulheres; na Espanha daquele momento, o lugar público era exclusivamente reservado aos homens; e até mesmo estudos científicos apontavam a inferioridade do cérebro das mulheres por conta do seu menor tamanho, justificando o porquê de sua exclusão no campo da política e das artes, incluindo a literatura. Paralelamente, as mulheres estavam destinadas ao campo oposto, puramente a vida privada, que reservava os afazeres domésticos, a maternidade e cuidados com a família, valores que eram extremamente estimados pela Igreja Católica, instituição com forte influência na visão geral, política e moral da população espanhola daquele período.

Como visto, estando ciente da impossibilidade de se colocar na vida pública, como artista, no início do século XX, nessa configuração extremamente patriarcal e religiosa, María

¹² Relato em María Martínez Sierra, *Gregorio y yo*, p. 74.

fez de Gregorio não só seu marido, após o casamento em 30 de novembro de 1900, mas também o tutor de toda a produção intelectual que viria a desenvolver. Como em uma de suas futuras pantomimas, foi criado o enredo perfeito para que ela exercesse seu papel de tradutora, ensaísta, dramaturga e letrista, mas não em um palco iluminado, e sim, atrás das cortinas por mais de meio século.

A situação dos Martínez Sierra e a forma que se davam suas criações foi resgatada e exposta por pesquisadores, apenas nas últimas décadas, essencialmente a partir da publicação da primeira edição do ensaio de O'Connor em 1986, *María e Gregorio: crónica de uma colaboración* e *Mito y realidad de una dramaturga española* (2003), que expôs um vasto material epistolar e de entrevistas realizadas com artistas que trabalharam junto ao casal que se revelavam como provas sobre a participação e escrita tutelada de María. E a partir disso, outros trabalhos de pesquisa surgiram realizados por investigadores na Espanha, como Rodrigo (1994), Blanco (2001), Moranta (2011), Sastre (2019), Vizcarra (2019), dentre outros.

Gregorio assinou e publicou importantes traduções e realizou expressivas obras da pantomima¹³, produzidas em conjunto pelo casal ou unicamente por María, como *Tú eres la Paz* (1900), *Canción de Cuna* (1911) e *El amor brujo* (1915).

De acordo com Moranta (2011, p. 49), podemos observar os primeiros passos do casal após o casamento e de sua criação em colaboração e de exercício da escrita da mulher sob tutela, em 1901 que é quando María e Gregorio publicam *Vida Moderna*, edição de curta duração, com participação de jovens da literatura realista alinhados ao movimento modernista da época, que os inicia no mundo editorial de forma plena. Anos depois criam a revista *Helios*, junto a outros intelectuais, e mais a frente, também com fim dessa edição, conseguem estrear o editorial da revista *Renacimiento* (1907).

¹³ Modalidade cênica de narrar com o corpo, através da mímica e expressões faciais, no drama ou na dança.

A primeira evidência recuperada, documentada em epístola, de apagamento do nome de María se dá na correspondência entre o poeta Juan Ramón Jiménez e Gregorio. Dela, Moranta (2011, p. 50) destaca o trecho onde o referido escritor se mostra feliz pela liberdade de escrever na revista com Gregorio, que foi o único a assinar os dez editoriais, como diretor, sem menção de nenhuma coautoria com a esposa.¹⁴

Ainda sem ter sido explicitadas publicamente, as contribuições de Maria foram essenciais para dar formato à revista *Renacimiento* (1907), que trouxe em suas edições traduções de textos estrangeiros, o que foi um de seus pontos mais fortes para a consolidação do modernismo espanhol na literatura. Pontualmente, Moranta (2011, p. 52) destaca a real dimensão da tradução desses textos para o movimento literário da época, já que “el catálogo de traducciones publicadas en revistas literarias nos permite abstraer, de forma muy fiable, las fases y evolución de las preferencias estéticas de cada época.” (MORANTA, 2011, pg. 52).¹⁵

A respeito do papel de María, Rodrigo (1994) remete à sua qualidade de grande conhecedora da literatura contemporânea e ainda sua faceta poliglota, sendo ela a tradutora da maior parte dos textos publicados ali. Quanto a isso, segundo Coletes (2001, p. 126), uma validação que pode ajudar com que as traduções norte-americanas fossem atribuídas à escritora foi o fato de que ela já tinha familiaridade com a língua inglesa desde muito cedo, inclusive tinha lecionado francês, inglês e italiano, na Escuela Normal de Madrid enquanto que Gregorio só teve contato com a língua inglesa após terminar o ensino médio. Segundo refere Gullon (1961), em uma carta escrita por Gregorio a Juan Ramón Jiménez, ele indica que a esposa também ficaria com a responsabilidade de traduzir os textos franceses, como poemas em prosa de Mallarmé.

¹⁴ Apud Moranta (2011), A relação epistolar do casal Martínez Sierra com Juan Ramón Jiménez foi resgatada e reunida por Ricardo Gullón (1961) e por Afonso Alegre Jiménez (2006).

¹⁵ O catálogo de traduções publicado em revistas literárias permite-nos abstrair, de forma muito fidedigna, as fases e evolução das preferências estéticas de cada época. (tradução nossa).

Portanto, os estudos já feitos demonstram que María foi a tradutora de inúmeros textos norte-americanos e franceses da época, apresentados muitas vezes pela primeira vez na língua espanhola graças ao seu trabalho. Detalhando esta hipótese, Moranta (2011, 56) apontou as formas pelas quais a literatura francesa e americana influenciaram os escritores espanhóis, como por exemplo a presença de Carlyle em Unamuno, e esclareceu que por muito tempo a literatura americana foi conhecida, na Espanha, indiretamente por traduções francesas. E por isso se destaca a relevância da autora como tradutora de inúmeros textos americanos, que ajudaram a preencher uma lacuna nos estudos literários quanto à influência e difusão das letras anglo-saxãs no país.

Moranta (2011, p.60) assinala que María traduziu poemas de autores importantes como Longfellow¹⁶, Thoreau, grande figura do romantismo americano, cujo capítulo “Solidão”, foi o primeiro texto do autor a ser impresso na Espanha; e Edgar Allan Poe que também teve a primeira aparição no país por meio da tradução do ensaio *Filosofia da Composição* (1846), texto que, segundo a pesquisadora, previu facetas que caracterizam a poesia moderna e justificam as bases fundamentais da poética romântica, o que pode ter refletido na evolução estética do poeta espanhol Juan Ramón Jiménez por influência da leitura das traduções realizadas por María.

Na mesma linha, Penón (2013, p. 38) indicou que Poe influenciou outros grandes escritores espanhóis, como o poeta Machado, que leram com atenção referida tradução na revista, até o momento anônima, se atentando para o grande número de anotações, pertinentes à assimilação da obra, do tradutor, no caso María, em suas margens.

No campo teatral, o casal Martínez Sierra colheu seu primeiro louro com a obra *Canción de Cuna* (1911), o que os colocou, segundo Blanco (2012, p.341), nos holofotes da dramaturgia espanhola, recebendo o prêmio da Real Academia Espanhola como o melhor

¹⁶ Presentes na segunda edição da revista *Renacimiento* (1907).

trabalho da temporada 1910-1911. Nesse momento, María decidiu abandonar o trabalho pedagógico, que ainda exercia, e se lançou à escrita literária junto ao marido, que seria a principal fonte de renda do casal, após a criação da companhia de Teatro fundada pelos mesmos, que perdurou de 1916 até 1926.

Checa Puerta (1998, p. 307) acrescenta que o sucesso das obras do casal se dava pelo interesse do público na qualidade do repertório, resultando num sucesso de bilheteria, e entre os críticos, fazendo com que os espetáculos fossem apresentados também no exterior, como na Inglaterra, nos Estados Unidos e em vários países latino-americanos.

María escreveu muito a forma teatral de pantomima dramático-musical, já que viu nesse formato de representação a possibilidade de articular música e teatro. Esse gênero teatral, tido como arte de demonstrar através dos gestos e da música, sem empregar palavras nas apresentações, encontrou na Espanha do século XX um território de projeção. Segundo Arévalo (2016, p.5), tratava-se de um contexto social e cultural onde a tecnologia avançava e o movimento modernista chegava trazendo múltiplas inovações, possibilitando a coexistência deste gênero com o cinema mudo, o circo e o balé.

Algumas obras do gênero de grande prestígio, já mencionadas escritas por María e dirigidas por Gregorio, podem ser aqui detalhadas, com o fim de vislumbrar o lugar considerável em que o casal se alocava no meio teatral espanhol da época, como: *Saltimbanquis* (1905), *El amor brujo* (1915) e *El corregidor y la molinera* (1917).

Ojeda (2013, p.63), destaca *Saltimbanquis* (1905) como um volume importante de *Teatro de Ensueño* (1905)¹⁷ que agrupava outros movimentos, como o simbolismo e o decadentismo, e também pela inovação estética, de forma reconhecida por diretores que ousaram também a encená-la, como Santiago Rusiñol, que a adaptou e estreou com o título

¹⁷ Teatro de Ensueño é uma coleção assinada por Gregorio Martínez Sierra, iniciada em 1905 até 1946, com um compilado de textos dramaturgicos os quais acredita-se terem sido escritos por María.

Aucells de pas (1908). Segundo Sastre (2010, p. 8), nessa trama é possível ver a concepção teatral de María junto ao músico José María Usandizaga, que fazia um teatro que sugeria, mas não pregava, por meio da contemplação inconsciente distintiva da beleza, e causava emoções e percepções graduais da peça.

Em *El amor brujo* (1915), María trabalhou junto a Manuel de Falla, alentado artista da era moderna, tendo sido ela a letrista das melodias do músico. Como pode-se observar no compilado de cartas lançado por Penã e Sastre (2019), trocadas entre o casal Martínez Sierra e o músico entre os anos de 1923 e 1946, reunidas no *Epistolario Manuel de Falla - María Lejárraga e Gregorio Martínez Sierra (1913 - 1943)*, María trabalhava nos textos e letras, enquanto Gregorio se atentava a assuntos de gestão da trupe.

Além de *Amor Brujo* (1915), um dos muitos outros trabalhos que María menciona redigir, em correspondência ao amigo Manuel, é *Pascua Florida* (1919). Na carta afirma, em relação ao trabalho técnico da escrita, que “adjunta la primera poesía o si se quiere cantable para *Pascua Florida* (1919). Primero habrá un preludio para toda la suite (solo música) sobre dos temas; me dará tono con el tecnicismo!”¹⁸¹⁹

El corregidor y la molinera (1917) é a obra na qual De Falla rompe com a tradição musical romântica. Como destaca Arévalo (2016, p.10) e conceitua Jones (2004, p. 84), a obra nasce a partir de notas manuscritas sobre um outro romance folclórico, em 1914, que María considerou também fazer junto a De Falla, projeto o qual não prosseguiu, mas a partir do qual germinaram outras ideias para o nascimento de outro sucesso da companhia. A obra intitulada *Le Tricorne* teve sua origem quando Diaghilev viu uma oportunidade para lançá-la

¹⁸ Carta [8] de María redigida à M. Falla em 09 de abril de 1915, no Epistolário Manuel de Falla - María Lejárraga y Gregorio Martínez Sierra (19013-1943).

¹⁹ “Anexe o primeiro poema ou se quiser pode ser cantado na Páscoa Florida (1919). Primeiro haverá um prelúdio para toda a suíte (apenas música) sobre dois temas; vou entrar no detalhe técnico.”(Tradução nossa).

em balé, solicitando mudanças para a adaptação de certos aspectos da obra, gerando a peça que finalmente teve Picasso como cenógrafo e sua estreia em Londres em 1919.

Além dessa importante contribuição de María no campo da tradução e da dramaturgia, politicamente, como pontua García (2009, p. 117), ela se alinhava a duas correntes do pensamento e ação que conformaram seu percurso de vida: o socialismo e o feminismo.

Além de obras artísticas, Gregorio assinou e fez conhecidos como seus os ensaios feministas da esposa, *La mujer* (1914), *Cartas a las mujeres de España* (1916), *Feminismo, feminidad, españolismo* (1917) e *La Mujer Moderna* (1920).

Esses ensaios representaram a atuação relevante que teve María na prática da política e em associações femininas, fora do campo editorial, que a fizeram conhecida publicamente. Foram textos que contribuíram para a construção do pensamento feminista espanhol pioneiramente, os quais trouxeram temas eloquentes reflexionados pela escritora quanto a luta por direitos da mulher, como a emancipação financeira, o direito ao voto e à educação.

Blanco (2002, p.173) sugere que María separou sua vida literária da vida política, assim como o fez em suas duas obras autobiográficas que publicou e firmou como María Martínez Sierra, em sua velhice, após a morte de Gregorio, intituladas: *Una mujer por caminos de España: memorias de una propagandista* (1952), publicada em Buenos Aires, e *Gregorio y yo: medio siglo de colaboración* (1953)²⁰, que apareceu no México no ano seguinte e proibido de entrar na Espanha por conta da política autoritária do país. As duas obras, lidas em conjunto, fazem com que os relatos narrados na fragmentação se encontrem, ainda que mergulhados na melancolia do exílio de que falaremos mais à frente.

²⁰ As duas autobiografias de María foram reeditadas tardiamente na Espanha democrática por Alda Blanco, primeiro em 1989, *Una Mujer por caminos de España*, Castalia, Madrid. E posteriormente em 2000, *Gregorio y yo: medio siglo de colaboracion*, Pre-Textos, Valencia.

Deste texto (*Gregorio y yo* (1953)), destacamos duas asserções, que revelaram a angústia de María sobre sua espectral aparição nas obras que produziu junto ao ex-marido,

Siempre he observado mis propios conflictos como espectador y, gracias a una peculiar duplicación, todas mis actividades parecen ser realizadas por otra persona. [...] Soy mi propio espejo y mi propio fantasma. Sé, lo he sabido siempre, que todo pasa y que todo debe pasar por las puertas misericordiosas de la muerte. (MARTÍNEZ SIERRA, *Gregorio y yo*, p. 352).²¹

O excerto pode ser lido como a forma que María menciona a sua colaboração oculta na obra do marido em sua segunda autobiografia, já que visualizamos que mesmo sendo uma figura feminina política expressiva, há sobretudo um tom acanhado nas confissões da escritora sobre o assunto. E houve, em nossa perspectiva quanto ao caso, uma tentativa de compreendê-la, já que cinquenta anos após sua morte, a situação parece ainda como espúria.

Blanco (2006, p. 338) refletiu sobre a dificuldade e preocupação dos leitores e críticos, em compreenderem não só a ocultação da autoria de María nos textos de Gregorio, mas também a persistência da autora descrever não só em sua obra autobiográfica *Gregorio y yo* (1953), mas até mesmo no ano de sua morte, 1974, que houve uma colaboração entre o casal, sem assumir totalmente sua concepção unilateral. O que fez com que María fosse julgada hostilmente, tendo suas facetas como feminista e socialista diminuídas.

Por outro lado, a pesquisadora destacou que para María não havia a cisão entre o texto dramaturgico e os demais elementos do teatro, como a música, o cenário, a seleção do elenco, dentre outros, que eram ofício de Gregorio, um competente animador cultural e diretor teatral. Portanto, para que o espetáculo existisse a totalidade era necessária. Daí a ideia de colaboração.

²¹ “Sempre assisti aos meus próprios conflitos como espectadora e, graças a uma duplicação peculiar, todas as minhas atividades me parecem realizadas por outra pessoa. [...] Sou meu próprio espelho e meu próprio fantasma; Eu sei, eu sempre soube, que tudo passa e que tudo deve passar pelas portas misericordiosas da morte.”(Tradução nossa).

O que procuramos entender quanto a esse contexto é a estratégia de que María lançou mão, em nossa interpretação, ao entregar a assinatura de suas ideias desenvolvidas com excelência na prática, posteriormente transformadas na palavra escrita, a Gregório.

Em nossa visão, ao mesmo tempo que a escrita foi o caminho pelo qual mulheres espanholas de classe média adquiriram uma consciência feminista, tal como foi com María, era exatamente essa função que lhes era negada pelas instituições.

Isso dificultava a transmissão efetiva de ideias feministas no campo editorial de textos produzidos por mulheres, que certamente chegariam muito mais longe se fossem firmados pelo nome de um homem.

Para Marín (2018, p. 155), a ocultação de autoria de María se deu como caso inédito não só por conta das obras terem sido publicadas sob o nome de outrem, mas também porque não podem, ainda hoje ser reeditadas em seu nome, já que a família de María, após sua morte, ainda não detém os direitos autorais de seus trabalhos, na atualidade.

Isso ocorre porque Gregório teve fora do casamento com María, junto a amante Catalina Barcena, atriz de sua companhia de teatro, uma filha, a qual deixou todos os direitos civis sobre as publicações que levavam o seu nome.

Quanto às duas autobiografias da escritora, Blanco (2002, p. 173), destacou que os textos refletem bem como se deu a participação de María em diversas associações feministas, dentro e fora da Espanha, do final da década de 1910 até o início da Guerra Civil. Enquanto a escritora tratava de escrever e gerir assuntos teatrais da Companhia Martínez Sierra, criando peças que em alguma medida manifestavam sua vinculação com as reflexões feministas, Gregório viajava com a trupe para apresentações que aconteceriam na América.

García (2009, p.117) conceitua María como uma das principais teóricas e mais ativas militantes do feminismo espanhol do primeiro terço do século XX, na medida em que promoveu palestras, realizou cursos culturais, presidiu e fundou importantes associações

femininas de classe média. A ativista frisava uma preocupação sobre a educação das mulheres espanholas, o analfabetismo que as impedia de ter um papel mais eficiente na vida pública e sobre a vil comparação entre feminilidade e feminismo que era utilizada de forma desonesta para descrever feministas como mulheres frias, desleixadas em sua aparência e desiludidas no amor, o que invalidava o real objetivo que lançava mão o movimento, e adentrava, também, a ideias associacionistas²².

María formou e participou de inúmeros grupos de mulheres que desejavam, por meio da cultura que procuravam adquirir, fazer reivindicações políticas, por exemplo reclamar o direito ao voto feminino. Participou no primeiro momento da formação do associacionismo espanhol entre 1918 e 1921, para ser depois mais ativa na Segunda República, ao presidir a “Unión de Mujeres de España” (UME) e fundar a “Asociación de Educación Cívica” (AFEC).

Para Quiza (2002, p. 87) a intenção de María em se posicionar no âmbito do feminismo da época ocorreu durante um trajeto progressista que realizava a política espanhola, que era a transição para a democracia, no ano de 1920, e a intelectual acreditava na necessidade de os movimentos feministas trabalharem à margem dos partidos e sindicatos, que eram extremamente hierarquizados, o que prejudicava as relações horizontais, colaborativas e de acolhimento que necessitava o terreno para germinação das ideias feministas, porém, por outro lado, se incomodava com o caráter elitista desses grupos.

Por esse motivo, María se tornou vista e reconhecida por seu ativismo em dois cenários públicos e épocas distintas, mesmo que nunca tenha assinado seus textos. Primeiro nas associações femininas de classe média e depois na política, como deputada do Partido Socialista Espanhol (PSOE).

²² Doutrina filosófica desenvolvida pelo empirismo inglês, que explica o funcionamento de toda a vida mental humana a partir de associações, combinações, conexões de ideias com origem nas sensações proporcionadas pela experiência e pelos sentidos.

En *Una mujer por caminos de España* (1952), María confessa a sua faceta política e de grande comunicadora ao dizer “Tengo, puedo decir, casi desde que nací, vocación de propagandista [...], mi deseo de comunicar lo que sé a quienes no lo saben no me permite vivir en paz.” (MARTÍNEZ SIERRA, *Una mujer por caminos de España*, 1952, p. 77).²³ É evidente por grande parte do texto que o posicionamento da intelectual era expressivo, consistente e genuíno em sua personalidade e sua convicção ideológica sobre o ato de ensinar e discursar era uma competência sua nata e visceral.

Entre os anos de 1899 e 1941, Gregorio assinou em torno de oitenta textos, entre dramaturgia, ensaios e livros de viagens, dos quais acredita-se que a maior parte foi escrita por sua esposa, mesmo após a separação física e conjugal. Além das traduções, obras teatrais, e feministas que mencionamos, Coletes (2001, p. 126) dá outro exemplo ao se referir ao livro intitulado *El peregrino ilusionado* (1912), que foi escrito durante uma viagem do casal Martínez Sierra à Grã-Bretanha, cujo texto imprimiria nitidamente as percepções de María quanto a sua visita. Na mesma linha, entre outros títulos se destacam, de anos à frente, *Fuente serena* (1919), *La mujer moderna* (1920), *Mujer* (1925), *Triángulo* (1930), *Eva curiosa* (1930), *Nuevas cartas a las mujeres* (1932), *Cartas a las mujeres de América* (1941).

Hoje, o que se sabe, é que praticamente todos os textos firmados por Gregório Martínez Sierra tiveram participação ou eram exclusivos de María. (**Ver Apêndice 1**).

Em meio a esses embaraços quanto à assinatura e verdadeira autoria dos textos e a concepção deles em conjunto com Gregório ou solitariamente, o que é preciso deixar claro é que enquanto o dramaturgo se encontrava vivo, houve apenas dois momentos em que María firmou suas obras com seu nome.

²³ “Tenho, posso afirmar, quase desde o nascimento, vocação de propagandista [...], não me deixa viver tranquila o meu desejo de comunicar o que sei aos que não sabem.”(Tradução nossa).

Uma, como apontamos, em *Cuentos Breves para niños* (1899) em que assinou como María de la O' Lejárraga, ainda solteira, e posteriormente, depois de casada com Gregorio, *La mujer española ante la República* (1931), onde assinou María Martínez Sierra.

Após anos recebendo frutos de sua trajetória política e literária, ainda que à sombra de Gregorio no campo literário, o destino de María se viu afetado de forma ativa e intensa pela Guerra Civil Espanhola, em meados de 1936. De acordo com Blanco (2006, p. 343), diferente de outros escritores que organizaram congressos literários em defesa da república produzindo uma escrita comprometida, María deixou de conceber literatura e passou a se dedicar excepcionalmente à política, não só como deputada, mas como fundadora do Comitê Nacional de Mulheres Contra a Guerra e o Fascismo, que tinha como objetivo criar outros grupos com o mesmo intuito em outros locais do país. Mais à frente, foi enviada para a Bélgica e depois para a Suíça. Blanco (2001, p.359) acentua ainda, o fato de a escritora não ter tido a mesma experiência que tiveram outras mulheres exiladas, como os envios coletivos ao México e ao Chile, nem ter sofrido separações familiares.

Sastre e Vizcarra (2009, p. 256) destacam que María deixou a Espanha em 1938 e se estabeleceu em Nice, na França, passando inúmeras situações desoladoras ao lado de sua irmã Nati, como a quase perda da visão devido à catarata e a fome durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Por conta da morte de Gregorio em 1947 e devido à falta de dinheiro e trabalho, já que perdeu seu tutor intelectual, decidiu lançar-se ao continente americano.

Em 1950, María chegou em Nova York e posteriormente ao Arizona com a intenção de empreender novos projetos de trabalho, após se recuperar da cirurgia nos olhos. Nos Estados Unidos, com a ajuda de Collice Portnoff estreou sua única peça fora da Espanha, *Es así* (1960), traduzida para *That's the way life*, em 1950, e enviou a comédia infantil, *Merlín y Viviana* a Walt Disney, que foi devolvida dois meses depois pela produtora que, anos mais tarde, lançou

o filme *A Dama e o Vagabundo* (1955), o que gerou desconfianças de plágio para a autora, de acordo Vizcarra e Sastre (2009, p. 30).

Sem alcançar novos projetos laborais, María decidiu descer em direção ao sul e se situou, primeiro, no México. Escolha realizada por ter muitos amigos exilados no país, e lá apesar de conseguir empreender como tradutora e publicar alguns artigos na imprensa mexicana, a autora se mostrou imensamente insatisfeita com a cena cultural do país, além de ter tido contratemplos gerados por problemas de saúde causados pelo desconforto com a diferente altitude do México.

Em junho de 1951, reclamou em correspondência direcionada ao seu irmão Alejandro a dificuldade de estrear o texto *Una señora sensible*, dizendo, “Aqui não vale a pena tentar estrear porque não há companhias que possam fazer uma comédia decente, e também ninguém vai ao teatro, mas na Argentina acho que valerá a pena internamente. (LEJARRAGA,2021, *Epistolário del Exílio: cartas familiares (1939-1969)*, p. 195).²⁴

Meses depois de sinalizar o seu interesse pela Argentina ao irmão, María decidiu migrar, mais uma vez, para o que seria seu último deslocamento, conseguiu realmente se estabelecer em 1951, em Buenos Aires, na capital do país. Sem nunca, em todo seu trajeto expatriado, ter deixado de escrever.

Como infortúnio, destino ou seguindo um roteiro cômico e trágico que poderia ter sido escrito e interpretado por ela mesma, María, estava, mais uma vez, à sombra quando chegou em solo portenho, já que o fato de ter tido Gregório como tutor de suas obras a perseguiria a vida toda. Nesse momento, para a história da literatura, além do meio que trabalhava sorrateiramente entre amigos e grandes nomes conhecidos da música e dramaturgia espanhola, ela permanecia desconhecida.

²⁴ Carta [126] de María a Alejandro, seu irmão e Henrietta em 25 de jun. de 1951, México, presente em seu *Epistolário del Exílio: cartas familiares (1939-1969)*, Renacimiento, Sevilla, 2021, p. 195.

Apesar disso, a autora buscou diferentes caminhos e utilizou de sua trajetória experiente e política para publicar e se adaptar à realidade cultural do país, de forma que de acordo com López (2022 p. 168), não trabalhou como dramaturga gerenciando peças teatrais, mas foi ativa nos meios de comunicação de massa, participando em algumas revistas e programas de rádio.

1.1. As estratégias de María: Pode uma mulher escrever?

Las mujeres no podemos comprender ese extraño fenómeno de renunciamento que no cabe en nuestra naturaleza. (SIERRA, Gregorio y yo, 1953, p. 369) ²⁵

Escrever na adversidade foi o que fez María em seu um século de vida. Primeiro, à sombra do marido, em uma sociedade patriarcal e católica que negava o espaço público às mulheres nos anos dez do século XX. Depois, passando pela Guerra Civil Espanhola e pela Segunda Guerra Mundial, seguindo um movimento de expatriação e doença. E, por fim, com a morte de seu tutor, como uma senhora idosa em exílio no continente americano.

Virginia Woolf, que foi contemporânea de María, e em seu ensaio denominado *Um teto todo seu* (2020) com a primeira edição no ano de 1928, abordou essa condição subalterna da mulher perante o exercício da escrita. Woolf ao longo de sua arguição responde, em nossa interpretação, à pergunta a qual se denomina o título de nosso subcapítulo “Pode uma mulher escrever?”, com um “não” melancólico e impetuoso. E compreende que qualquer jovem mulher que tentasse usar sua veia poética teria sido impedida pelo ambiente hostil ou por outras pessoas de forma que lhe custasse sua saúde mental, caso insistisse. Já que, para a autora, a castidade, inventada por religiosos, estava intrínseca nos instintos das mulheres e causava vasto efeito em sua educação.

Woolf (2020, p. 58) ressalta que antes do século XVIII a mulher definitivamente não podia escrever, se fosse uma trabalhadora e pobre, muito menos. Ela não encontra um modelo ou parâmetro em sua busca sobre o porquê as mulheres não escreviam poesia no período elizabetano, por exemplo. E provoca, “e se Shakespeare tivesse tido uma irmã? Talvez

²⁵ “As mulheres não conseguem compreender este estranho fenómeno de renúncia que não cabe na nossa natureza.” (Tradução nossa).

ela rabiscasse algumas páginas às escondidas no depósito de maçãs do sótão, mas tinha o cuidado de ocultá-las ou atear-lhes fogo.” (WOOLF, 2020, p. 60).

Quanto ao final do século XVIII e começo do século XIX, Woolf (2020, p. 82) destacou a extrema atividade mental entre as burguesas, que se deu pelo fato de que aquelas mulheres podiam ganhar dinheiro escrevendo. Neste sentido, a autora reflete que a mulher precisa de um ambiente seu e de condições econômicas favoráveis para exercer a escrita. Temos como exemplo, as britânicas Emily Bronte e Mary Ann Evans que, como María, se utilizaram dos pseudônimos masculinos Ellis Bell e George Eliot para empreender seus textos.

María estava submersa na realidade da mulher de classe média descrita por Woolf, porém no início do século XX e na Espanha, e apesar de todos os fatores contrários ao seu desejo de escrever, a escritora recorreu, em diferentes coordenadas geográficas e temporais, a diferentes formas para tornar seu processo artístico possível, seja utilizando o pseudônimo masculino e o sobrenome do ex-marido, seja adaptando discursos e criando certo perfil de personagens para inserir em meios contemporâneos sua antiga atividade teatral. Em outras palavras, possibilitar, viabilizar e conceber a escrita somente foi possível se adaptando ao contexto, apelando ao silêncio e às entrelinhas, habitando os interstícios.

A respeito do silêncio, Perrot (2005, p.10) propõe que o mesmo que soa para a história das mulheres e dominados como uma entidade fúnebre assombrosa, foi muitas vezes utilizado como uma tática de guerra para preencher as lacunas e os vazios históricos, os quais os tiranizados deveriam pertencer. Entendemos que para dita autora, as mulheres utilizaram o silêncio como uma arma simbólica, que tinha como fim dar instrumento para as interpretações dos ruídos representados em escritos trancados em sótãos e arquivos pessoais de mulheres ao longo dos anos de mordança, que encaixados uns nos outros nos deram a possibilidade de entender a história.

Iluminada por caminhos parecidos, Ludmer (1985, p. 17) resgatou a carta de Sor Juana Inés de la Cruz a Sor Filotea, um pedido de desculpas a fim de se livrar dos castigos regidos pelo Santo Ofício, após uma publicação comprometedora sem seu consentimento. Longe do que faremos aqui, explorou o corpo do texto e da narrativa de Sor Juana. Porém, o que interessa para nós é a comparação e confrontação de lugares, considerando aqueles que a mulher ocupa em função dos que a instituição lhe concede. Ludmer tentou descrever quais os truques que os fracos, como ela ousou chamar as mulheres em sua posição de subordinação e marginalidade, utilizaram para dizer o que não podia ser dito. Para a autora é necessário ler o que as mulheres querem dizer no abstrato e atentar em como elas infiltram isso nas rachaduras do que é conhecido, o lugar do outro.

Analisamos María como escritora nessa perspectiva, de forma que a renúncia pela autoria de seus textos, sendo eles feministas, políticos ou literários, tomaram uma outra dimensão de análise, partindo de que o lugar do outro seria o lugar do homem. Ainda que a entrega da tutela até de seus ensaios feministas ao marido, em um primeiro momento, gera um estranhamento desde um olhar feminista contemporâneo, é imprescindível compreender que dita operação foi necessária então para conseguir dizer o que pensava. Nessa ótica estratégica, é singelo atentar que os ensaios, com temas e conteúdos difíceis e polêmicos que permeiam o empoderamento feminino no início do século XX, em um estado sexista e religioso, seriam, obviamente, mais lidos e considerados se fossem publicados com o nome de Gregorio, o que protegeria também a imagem pública da mulher, que estaria na posição do não saber dizer.

María nasceu sob a governança constitucionalista de Francisco Serrano e cresceu sob regimes que oscilavam entre o conservadorismo e o liberalismo no final do século XIX, no conhecido período histórico de Restauração Bourbon. Também na Espanha, a Igreja Católica havia perdido, segundo Pinedo (2015, p. 56), sua força do antigo regime, quanto aos

instrumentos de repressão e censura, motivo que a levou a inovar seu discurso para lidar com as mulheres e mantê-las sob o seu controle, promovendo a adaptação das argumentações, como das tramas simbólicas, a fim de tornar a religiosidade católica mais atraente para o público feminino. De forma que as mulheres deveriam tomar para si o dever de guardar e dignificar os lares, considerando o arquétipo da Virgem Maria, a fim de assimilar a mesma missão da mãe de Jesus Cristo, a da maternidade. Dessa forma, obrigava-as a circunscrever suas vidas aos ambientes privados, sendo excluídas dos espaços públicos, que concernem os âmbitos da política, das artes e afins, pertencentes, exclusivamente, aos homens.

Como foi mencionado previamente, estudos científicos da época defendiam a ideia de que já que as mulheres tinham cérebros menores e mais frágeis do que os dos homens, uma maior atividade cognitiva ou intelectual poderia prejudicar seu funcionamento, por conta da fragilidade que apresentavam anatomicamente. Tanto que, segundo Martins (2004, p. 34), os craniologistas, amparados na anatomia para fundamentar suas teorias raciais, não utilizavam em suas comparações órgãos de mulheres negras e brancas, apenas de homens. A razão estava cientificamente ligada à dominação masculina branca no final do século XIX. De forma que os negros eram considerados mais emotivos e menos racionais que os brancos, da mesma forma que as mulheres.

Para Woolf (2020, p. 34), embora as mulheres fossem banidas do exercício da escrita na história das sociedades, elas eram abordadas de diferentes formas pelos homens que detinham o poder da palavra. “Napoleão as considerava incapazes [...] Alguns sábios asseguram que elas são mais vazias de cabeça; outros, que têm uma consciência mais profunda. Goethe exaltou-as; Mussolini despreza-as. (WOOLF, 2020, p. 34). Porém, para a autora, esses escritores ou personalidades masculinas relevantes, tinham como vil semelhança a prática de evidenciar a inferioridade das mulheres ao falar sobre elas de um olhar tão superior que seria necessário que eles se abajassem para olhá-las e considerá-las como seres inaptos. Woolf

(2020, p. 44) sugere que a insistência dos homens em evidenciar a inferioridade do sexo oposto está ligada a necessidade de eles protegerem a própria superioridade criada por eles mesmos, sem nenhuma prova inquestionável passível de argumentação, apenas para se manterem no topo, sendo essa a principal fonte de poder do patriarcado, a sua necessidade de dominar e conquistar. De forma que as mulheres serviam de espelhos para que os homens se vissem com o dobro de seu tamanho e valor perante a sociedade.

Neste sentido, destacamos que a sociedade espanhola do início do século XX, patriarcal quanto ao exercício intelectual das mulheres, era caracterizada por ser conservadora, católica e tradicional; e lidava também com inúmeros problemas econômicos, o que dificultava a entrada de pensamentos filosóficos que pudessem afetar a ordem social, como, por exemplo, a teoria associacionista que já estava presente em outros países, tais como França, Grã Bretanha e Estados Unidos no final do século anterior. Para Quizá (2002, p. 83), María foi uma das precursoras desse movimento na Espanha, que acredita que a formação de associações com objetivos em comum pode promover mudanças sociais, já que fomentou a organização coletiva como prática de cidadania, para atuar tanto no campo do socialismo, no PSOE, como no campo feminista, participando de associações femininas de classe média.

Em relação ao seu trabalho de escrita, María, sob o nome de Gregorio, teve uma seção quinzenal na revista *Blanco y Negro*, fundada em 1891 por Torcuato Luca de Tena e Alvarez Ossorio (1861- 1929), intitulada *la Mujer Moderna*. A coluna foi publicada entre 1915 a 1916 e, posteriormente, lançada em formato de livro. Blanco (2006, p. 32) considerou significativa a escolha dessa revista por parte de María para realizar suas publicações e a atribuiu a que a mesma permitia redações com manifestações de caráter pedagógico, faceta pessoal que conduziu a autora por toda a vida. Os assuntos sobre a educação das mulheres apresentados na referida seção, de acordo com López (2016, p. 123), estavam muito além da moda e frivolidades direcionadas ao público feminino, que carecia de uma educação

diferenciada e concordante à oferecida ao gênero masculino. López (2016) destaca também que Gregorio Martínez Sierra, que assinava os textos escritos pela esposa, foi apresentado pelo grupo editorial como grande entusiasta feminista, como alguém que acreditava em dias melhores para as mulheres espanholas de forma astuta, e como aclamado literato de obras teatrais realizadas concomitantemente, tais como *El ama de casa* (1910) e *Canción de Cuna* (1911).

A revista começou com publicações como *Cartas a las mujeres de España* e terminou com *Calendario Espiritual*, texto no que se instiga as mulheres a refletirem sobre seu lugar na sociedade, compreendendo sua humanidade a partir da problematização dos estereótipos de gênero. Tomemos esse último texto como exemplo para aprofundar, a partir de uma análise mais detalhada da escrita, as reflexões promovidas por María.



Figura 2. Capa da Revista *Blanco y Negro*. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Miguel de Benavides de Manilla, Espanha.



Figura 3. Blanco y Negro. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Miguel de Benavides de Manilla, Espanha

Por meio da leitura desta última publicação, realizada em abril de 1915, pode-se observar que a abordagem de María para com as mulheres se dá através de uma escrita melodiosa e afável, comparando a primavera aos processos que passam as mulheres. Porém, na escrita da autora há momentos que isso é desfeito, como na passagem intitulada “Hay que romper el hielo de las fuentes”, quando escreve,

Es decir, tienen ustedes que romper la rutina de un método de vida gris, sin ideales, consagrado a charlas sin substancia, a diversiones tontas a visiteos insustanciales, a murmuraciones estúpidas, a preocupaciones sin sentido de trapos, y monos, a rivalidades mezquinas de amor propio entre amigas, a paseos sin otro gusto, ni provecho que el de la vanidad, siempre malcontenta. Es preciso que se decidan ustedes a vivir para algo y que rompan velozmente el hielo que les separa de la humanidad. (SIERRA, 1915, p. 15).²⁶

Após essa inquirição mais abrupta sobre a condição da mulher em sua vida comum, María questiona a ideia da graça da maternidade, vinculada à fé religiosa, para instigar as leitoras na procura do conhecimento das ciências da natureza e da política, ao discorrer sobre as mazelas da sociedade, ressaltando que as misérias não são geradas por uma força maior e sim pelos próprios homens, esses que serão gerados por mulheres que podem instruí-los a serem melhores.

Diferente do trecho apresentado, de discurso mais ativo e desnudo, Maria frequentemente se apoia nas convenções para, a partir delas, elaborar um trabalho estratégico de escrita das suas posições nos interstícios. Ocorre quando a autora diz que as mulheres devem ser tão bonitas como a estação primaveril, porém sustentada pela convicção de que a alma, o interior e a mente também constituem a condição de beleza, com a noção de que a ignorância pode ser repulsiva,

²⁶ “Ou seja, é preciso quebrar a rotina de um modo de vida cinzento, sem ideais, dedicado a conversas sem substância, a diversões tolas, a visitas insustanciais, a fofocas estúpidas, a preocupações sem sentido com trapos e macacos, a rivalidades mesquinhas. do amor próprio entre amigos, caminha sem outro prazer ou benefício que não seja o da vaidade, sempre infeliz. Você deve decidir viver por algo e quebrar rapidamente o gelo que o separa da humanidade.” (Tradução nossa.)

[...] procuren ustedes que los buenos pensamientos sean en ustedes aun mas que costumbre, naturaleza. La envidia hace amarillear el rostro, la soberbia contrae el entrecejo y arruga la frente, la vanidad endurece y enferma la expresión del mirar; el descontento forma arrugas feísimas junto a la boca, la ignorancia presta la cara más bonita en repulsiva expresión de estupidez; la vanidad hace perder al movimiento toda su naturalidad y hace afectado y ridículo...Y así de todo: no ha vicio ni defecto, por muy escondido que creamos tenerle, que no llevemos pintado en la cara. Por eso se ha dicho que el rostro es el espejo del alma.²⁷ (SIERRA, 1915, p. 16)

Nesse caso, María parece escrever nas entrelinhas da tradição, com um discurso que parece servi-la, porém, evocando, delicadamente, manifestar seus ideais. A escritora busca humanizar as mulheres, além dessa, como podemos chamar hoje, objetificação e limitação sobre o ser bela, a fim de fazê-las buscar algo além das frivolidades da vaidade. E com esse objetivo apela ao desejo pela beleza feminina imposto, invertendo significados ou inserindo outros, ditando comportamentos, como o de ser interessante e inteligente, menos trivial, para não ser feia, já que o interno se lança ao externo.

López (2016, p. 126) destaca que após 1916, ano em que María deixou de contribuir para a seção da revista, a abordagem com as mulheres nunca mais foi a mesma, pois a seção se adaptou ao discurso comum da moda e dos temas até aquele momento considerados apropriados para o público feminino. Ainda assim, a revista continuou ao longo dos anos divulgando as estreias teatrais da Companhia Martínez Sierra.

Coletes (2000, p. 130) reproduziu fragmentos de cartas que foram recuperados por Julio Enrique Checa Puerta, datadas de julho de 1915, onde Gregorio escreve “Niña mía: Hoy

²⁷ “[...] tente garantir que os bons pensamentos estejam em você ainda mais do que de costume, a natureza. A inveja amarela o rosto, o orgulho contrai a testa e a enruga, a vaidade endurece e adoce a expressão do olhar; o descontentamento forma rugas feias junto à boca, a ignorância empresta a sua face mais bonita numa expressão repulsiva de estupidez; a vaidade faz com que o movimento perca toda a sua naturalidade e o torna afetado e ridículo... E assim vai: não há vício ou defeito, por mais escondido que pensemos que o temos, que não tenhamos pintado no rosto. É por isso que se diz que o rosto é o espelho da alma.” (Tradução nossa).

he recibido los dos envíos de *La mujer moderna* que está muy bien como siempre, e inmediatamente los he enviado a *Blanco y Negro*.^{28, 29}

A constatação da autoria de María em *Blanco y Negro* se deu por análise de correspondências, como foi feito em relação a outras obras do casal. Nos últimos vinte anos, de acordo com Moranta (2011, p. 45), uma relevante bibliografia que traria maior luz quanto a autoria de María às sombras de Gregorio surgiu dissipando muitos dos questionamentos quanto à real relação ocorrida entre os dois no desenvolvimento das criações da dramaturgia e publicações diversas assinadas exclusivamente por ele. Por muito tempo acreditou-se na hipótese de que Maria havia apenas colaborado para as obras de Gregorio, tese derrubada pelo ensaio *Mito y realidad de una dramaturga española (2000)*, de O'Connor, onde a autora entrevistou personalidades que conviveram com o casal e analisou as correspondências entre os cônjuges. Aguilera (2007) *apud* Moranta (2011, p. 64) refletiu que ocorreram as duas situações, tanto a de criação quanto a de participação de María nas obras que Gregorio assinou, no entanto, sendo as publicações em jornais, ensaios feministas, palestras e livros de viagens exclusivamente feitos por María. Além disso, foi confirmado que nas obras dramáticas ela se debruçava na redação, enquanto Gregorio se ocupava da direção, tarefa que ele exercia com maestria. Coletes (2000, p.129) afirma que a produção intelectual do casal passa a ser praticamente exclusiva de María a partir do ano de 1924.

²⁸ “Minha menina: Hoje recebi as duas remessas de *The Modern Woman*, que está muito boa como sempre, e enviei imediatamente para *Blanco Y Negro*”. (Tradução nossa).

²⁹ *Apud* Checa Puerta, p. 401



Figura 4. María Lejárraga e Gregorio Martínez Sierra nos anos de intensa cooperação intelectual.

Além dos trabalhos mencionados, em 1998, Antonina Rodrigo desenvolveu a biografia *Una mujer en la sombra*. Como podemos observar, o início da busca pelo resgate do nome de María no campo da literatura se deu tardiamente, apenas no fim do século XX.

Em *Gregorio y yo* (2000, p.16), Blanco (2006) expõe um comentário de Frederico Carlos Sainz de Robles em 1971, onde por um lado masculiniza a personalidade de María, para justificar sua escrita de sucesso e autoria, e por outro lado feminiza a de Gregorio, considerando-o um ser frágil e menor. Para a autora esse é o discurso de gênero impregnando a crítica literária, onde intrinsecamente se nega a capacidade da escrita feminina, mesmo no reconhecimento da autoria verdadeira, o que nos faz pensar sobre os vieses que se apossa a ideologia dominante do homem na intelectualidade, que reverbera com essas manifestações na própria ciência que trabalha no resgate de nomes como o de María.

Para Blanco (2006, p.32), Gregorio foi consagrado no campo literário, com prestígio e honra, e teve o direito de ser ouvido, já que tinha o que Bourdieu define como ‘capital simbólico’. Para Bourdieu (1978, p.113), qualquer tipo de capital exerce uma forma de violência simbólica quando reconhecido, na medida em que impõe uma autoridade e dominação que exige reconhecimento, atestando ser aquela apenas a ordem social natural e não imposição. No caso do capital simbólico, o saber da escrita, do mundo artístico e literário, “tem por efeito não somente manifestar a posição social como também o reconhecimento coletivo que lhe conferimos pelo simples fato de autorizá-lo a fazer semelhante demonstração de sua importância.” (BOURDIEU, 1978, p. 114). Em linhas gerais, como lhes foi conferido o poder da intelectualidade aos homens, o capital simbólico lhes pertencia e justificava assim a dominação masculina social e culturalmente de forma legítima.

No caso da revista *Blanco y Negro*, a estratégia de María de entregar seus textos ao marido, detentor desse capital simbólico, teve como objetivo habilitar a possibilidade da circulação da própria escrita. Houve a compreensão de que a revista gozava do prestígio de ter nomes de autores notáveis em suas edições, e com o sucesso de *Canción de Cuna* (1911) em 21 de fevereiro de 1911 no Teatro Lara de Madri, como indicou López (2016, p. 124), seria interessante ter o nome de Gregorio Martínez Sierra como colaborador. Também foi um sinal significativo para María a recepção dos textos feministas pelo público, o que, segundo Blanco (2006, p. 342), permitiu à escritora produzir e apresentar, no ambiente religioso e sexista, comédias com nuances e perspectivas feministas para a época. Em consonância com isto, Coletes (2000, p. 29) ressaltou o que dizia a crítica sobre as “qualidades femininas” das obras teatrais de Gregorio Martínez Sierra, junto a escrita dos ensaios feministas que aconteciam na mesma época, sublinhando a representação quase sempre recorrente de personagens femininas com papéis principais, como mães, filhas e freiras, o que poderia ser justificado pelo o que se constatou depois, isto é, as obras eram escritas por uma mulher.

Blanco (2006, p. 342) enfatiza que para compreender o feminismo nas obras de María é preciso contextualizá-lo, através do comparativo da forma que temas como o da mulher moderna, o mais expressivo da época de 1926 a 1931, eram tratados por outros autores homens contemporâneos ao casal Martínez Sierra. Geralmente, outros autores faziam sátiras, ridicularizando o feminismo, tirando vantagem cômica das personagens femininas, além disso, tidas como secundárias. Nesse sentido, havia uma movimentação de resistência à ideologia proferida por vozes como a de Margarita Nelken³⁰. Johnson (2004, p. 327) ressalta ainda que, apesar da intelectualidade espanhola ter ciência sobre a existência dos movimentos e ponderações feministas nos Estados Unidos e na Inglaterra, a consolidação do movimento no país só se deu com o fim da Primeira Guerra Mundial, em 1918.

Para Blanco (2006, p. 342), o lugar que Gregorio ocupou após as publicações em *Blanco y Negro*, permitiu a María desenvolver também sua perspectiva feminista em seus enredos, indo contra um discurso dominante de gênero da época nos palcos espanhóis. Nos enredos, ela conseguiu explorar a vida psíquica e social das personagens mulheres, ao elaborar representações de mulheres jovens e independentes e não passivas, que combinavam os estudos ou o trabalho com o casamento e a maternidade de maneira natural e positiva, onde não havia impedimentos para que se realizassem certas autonomias só permitidas ao gênero oposto, mesmo que neles não aconteçam grandes confrontos feministas entre a postura da mulher mais progressista e a do convencionalismo.

Johnson (2004, p. 323) também compara a obra *Tú eres la paz* (1906) a de outros autores homens da conhecida geração de 98, como Valle-Inclán e Miguel de Unamuno, que projeta na mulher o símbolo de paz para a guerra, Pío Baroja e Azorín, que se refere à mulher

³⁰ Segundo Santayana (2011) Nelken tinha preocupação com a formação intelectual, a inserção no mercado de trabalho e a independência econômica e moral das mulheres, teve como objetivo final a emancipação jurídica das mulheres, direitos que María também reivindicava tanto na trajetória fora da política, como no PSOE.

como a alma castelhana. Também defende a existência da auto-consciência feminista de María sob o texto, em um momento delicado de sua vida pessoal, onde o marido iniciava um romance extra-conjugal com Catalina Barcena, atriz do Teatro de Arte criado por ele, momento em que a autora escrevia sozinha pela primeira vez. Nessa obra, María cria Ana María, uma personagem feminina protagonista com conflitos existencialistas que rondam os motivos de traição masculina, que transita entre ser a mulher moderna, intelectual, que viaja o mundo, e a mulher tradicional, domesticada. Ana María tem uma autoconsciência panteísta, questiona seu lugar no mundo, sua insignificância e usa disso para mudar seu próprio destino. Ou seja, reconhece o que é ser mulher, vislumbra as privações que lhe se são impostas por isso, no andar da narrativa se torna uma companheira e um tipo de salvadora do homem, que diferente da representação dos personagens de autores da geração de 98, não é um ente solitário, heróico e consciente. Em outras palavras, é como se o don Juan estivesse delicadamente em estado de desmorte provocado pela autora. A autoconsciência de María sobre a condição das mulheres de sua época é esboçada no prólogo de *Tú eres la paz*, quando escreve,

Las mujercitas de hoy, después de un cuarto de siglo durante el cual los modistas han permitido a las hembras respirar a gusto, se ven obligadas como lo estuvieron sus abuelas a apretarse el corsé para fingir que tienen talle de avispa; pronto, a poco que sigan apretando, tendrán que desmayarse como sus románticas antepasadas [...] Y Ana María [...] se encontrará entre hermanas, una vez más. (Martínez Sierra, 1965, p. 12).³¹

Quando se refere às mulheres no diminutivo “mulherzinhas”, María admite a inferiorização injusta com que é tratado seu gênero, e sugere que sua personagem Ana María, se seguir esses passos, se encontrará com suas ancestrais submissas aos costumes, como o do espartilho, futilidade que trazia prejuízo à saúde das moças, peça de roupa que gerava

³¹ “As mulherzinhas de hoje, depois de um quarto de século durante o qual as costureiras permitiram que as mulheres respirassem livremente, são forçadas, como as suas avós, a apertar os espartilhos para fingir que têm cintura de vespa; Em breve, assim que continuarem a pressionar, terão que desmaiar como seus ancestrais românticos [...] E Ana María [...] se encontrará entre irmãs, mais uma vez.” (Tradução nossa).

dificuldade para respirar e cujo fim era formar uma cintura mais elegante ao mundo masculino. Mas, como poderemos ver a seguir, não é essa personagem inerte, como as ancestrais, que a autora engendra e estampa em sua escrita. Esse excerto vai de encontro com o destaque que Espada (2021, p.16) realiza, já na narrativa, onde a personagem Ana María costura não como obrigação e sim para se distrair do tédio das práticas impostas e pondera sobre essa realidade da mulher burguesa,

Imaginen, si pudieran llegar tan lejos, poetas, sería una maravilla que todas las historias estuvieran entrelazadas durante medio siglo en el hilo de la aguja de aquellas costureras viejas y solteronas que inevitablemente encontramos confinadas en el abominable cuarto de costura, con vistas ¡El patio, de nuestras casas burguesas! Puntitos en la tela blanca, sois como signos de un poema sin fin, el poema con el que sueñan las mujeres, del que sólo conocemos el ritmo. (Martínez Serra, 1965, p. 119).³²

A autoconsciência de Ana María que olha para o destino de outras mulheres mais velhas e a ênfase no serviço da costureira ou da tecelã, que são práticas extremamente ligadas ao feminino, que poderiam ser poetas, é o lugar onde a escritora parece projetar seus próprios pensamentos sobre sua condição como intelectual. Na mesma direção, reflete María na escrita autobiográfica, quando menciona o nome de Matilde la Torre, se referindo a ela, como também desconhecida por ser mulher, em suas memórias evocadas em *Gregorio y yo* (1953, p. 372). A autoconsciência da personagem se mostra também em outros momentos de *Tu eres la paz*, como reflete Espada (2021, p. 17), por exemplo, quando desabafa a uma amiga que as mulheres têm muito a se queixar da intimidade com os maridos, trecho no que relaciona o casamento ao sacrifício e aconselha a amiga Juanita a não se mostrar inteligente no primeiro

³² Imaginem, se pudessem ir tão longe, poetas, seria uma maravilha se todas as histórias estivessem entrelaçadas durante meio século na linha da agulha daquelas velhas costureiras solteironas que inevitavelmente encontramos confinadas na abominável sala de costura, com vista para o pátio, das nossas casas burguesas! Pontinhos no tecido branco, vocês são como sinais de um poema sem fim, o poema com que as mulheres sonham, do qual só conhecemos o ritmo. (Tradução nossa.)

encontro com o amado, porque os homens se sentem diminuídos com essa característica das mulheres.

Além disso, o próprio enredo sugere semelhanças com a situação conjugal do casal Martínez Sierra, já que, assim como o protagonista, Gregorio havia engravidado a amante Catalina Barcena. Embora em *Tú eres la paz* (1906) o desfecho seja um final feliz entre os personagens principais, o que seguiria as normas da tradição, é nesse momento que o olhar estratégico de María se manifesta, já que apesar de a obra seguir um certo rumo tradicional e oferecer o convencional em seu desfecho, ao longo do texto ela consegue representar o olhar antagônico ao da mulher tradicional e passiva. Isto é precisamente o que difere esse texto dos outros da geração, essa mirada crítica da mulher sobre si, sobre as outras e sobre o mundo, algo progressista para a situação das mulheres espanholas, tanto na construção literária dramática como do próprio público feminino.

Da mesma forma que vimos em *Tú eres la paz* (1906), para Aldagalán (2021, p. 108), María representou a mulher em sua literatura com dois fins, a de servir aos estereótipos de gênero e de romper com eles, personificando no que ele chama de perfil arquetípico. Ao longo de seu trabalho, Aldagalán (2021, p. 130) dá exemplos destacando nas obras de María a figura maternal religiosa das freiras em *Canción de Cuna* (1916), *Lirio entre Espinos* (1911) e *El reino de Dios* (1916), onde há personagens protetoras e afetuosas. Na sua leitura, Aldagalán destaca que na primeira obra mencionada; se tem uma inversão de paradigmas, onde a postura maternal de Sor Gracia, a protagonista freira que é forte e sábia, toma a postura de instruir dois anciãos do gênero masculino, revelando uma certa superioridade, divergente para os padrões da época. Aldagalán (2021, p.109) também acentua sobre o papel da princesa indefesa no conto *La princesa Margarita*, que é inocente porém deseja se emancipar de formas expressas no enredo, da madrasta, cruel e ambiciosa. Em relação a *El ama de la casa* (1911), indica que a personagem da madrasta é subvertida a uma mulher bondosa e vítima das filhas do novo esposo

e destaca as personagens antagônicas que cria María, que permeiam entre a mulher angelical, como a personagem Lucita, que diferente do irmão serve aos serviços domésticos na família. Em *Pascua Florida* (1919) realça a figura da mulher fatal, assim como em *Es así* (1960), com a personagem Clavellina que utiliza artifícios físicos e sensuais para seduzir os homens.

É importante ressaltar a vasta carreira de María e seus diferentes lugares de escrita no tempo e espaço literário, aspecto que Aldagalán (2021) considerou analisar em sua tese, já que as obras *Es así* (1960) e *Pascua Florida* (1919) foram redigidas e publicadas com quarenta e um anos de diferença. O que não foi levado em consideração, foi que uma das obras foi feita nos anos dez na Espanha, sob o pseudônimo de Gregório, e outra em exílio em terras latino-americanas, assinada com o nome María Martínez Sierra, o que também pode ter modificado sua escrita.

Inúmeros fatores podem ter influenciado na maneira que a autora se expressou.

Woolf (2020, p. 126) dissertou que para a mulher é inevitável falar conscientemente como mulher, porém a escrita com essa tendência está condenada à morte mesmo que brilhante. Porque as mulheres subalternizadas à escrita estão um passo atrás dos homens que possuem uma liberdade que já lhe é sua por direito. Shakespeare, como ela exemplifica, tinha uma mente andrógina, que partia de um lugar em que não era necessário pensar sua posição relacionada ao seu gênero, antes de exercer o ato criativo. Diferente do que era para as mulheres, que traziam a fúria, a cólera e o desconcerto provocados pela repressão. Dessa forma, compreende-se a influência sociocultural na escrita feminina e os efeitos que provocam o amordaçamento nas obras femininas. Woolf reitera que o autor de *Otelo* (1603) e *Cleópatra* (1603) escancarou suas impressões e esgotou todas as possibilidades e formas no desenvolvimento do seu ato criativo. E para isso ocorrer, “é preciso haver um perfeito entendimento, na mente, entre o lado feminino e o masculino antes que a arte da criação possa realizar-se. Algum casamento entre opostos precisa ser consumado.” (WOOLF, 2020, p. 126).

Inexoravelmente ousamos utilizar esse processo subjetivo da mente de que falou Woolf, para sugerir a hipótese de que ocorreu na prática por meio da escrita simbiótica de María e Gregorio no início da relação e depois no desenvolvimento criativo solo de María, que pode, por sua vez, ter pensado enquanto compunha seus textos: “Como escreveria um homem?” (já que seria um que firmaria seus textos). E ter articulado um entrelaçamento íntimo entre mulher e homem, para sua escrita emergir e salientar-se mais livre e sem tantos empecilhos se se assumisse escritora mulher naquele cenário de opressão. De forma que poderia exercer a totalidade da mente e escrever com mais liberdade e trégua, se sentindo mais à vontade para manifestar sua escrita feminina nas brechas de seus discursos literários e ensaios.

Vale ressaltar que o uso do pseudônimo Gregório Martínez Sierra, inicialmente, e seu sobrenome de casada, posteriormente, fizeram com que seu nome estivesse sempre ligado ao nome de um homem, de forma que María passa a ser sempre relacionada à imagem de Gregorio, pelo pseudônimo ou pelo sobrenome que a remete ao casal Martínez Sierra.

A ausência do nome da escritora nas publicações que produziu na Espanha e sua posição artística à sombra de Gregorio rendeu e ainda rende muitas especulações, encontradas em sua fortuna crítica, assim como a forma que se dava a representação de personagens mulheres em suas obras, onde muitas colaboraram para o estereótipo feminino em uma visão frágil, submissa e alienada, e em outras se liam nuances feministas, como vimos em *Tú eres la paz* (1906) onde aponta Johnson (2004) em seu texto *Teoría feminista en Tú eres la paz* e nas obras *Mujer* (1925) e *Sortilegio* (1930), segundo Aldágalan (2018) em sua tese *María de la O Lejárraga: la imagen de la mujer en su literatura*.

Na retaguarda das considerações sobre o feminismo latente ou não na escrita literária de María, ou sobre suas declarações sorrateiras sobre a autoria dos textos, que são fatos que não poderiam deixar de ser elencados na apresentação do tema desta dissertação,

observamos suas contradições e decisões, estratégias e contratempos e atentamos veemente à sua condição de vida extremamente desfavorável ao exercício intelectual da escrita.

Tudo sempre corroborou contra desejo de María de escrever, o que vislumbramos ter sido para ela ainda mais penoso, já que detinha uma autoconsciência feminista.

Portanto, ao realizarmos nossa análise, mantivemos passos brandos, porém categóricos, sobre a atuação literária da autora, também em seu último exílio.

Lugar que se ocupou e encontrou-se como uma mulher idosa que deteve uma relação singular com o trabalho e exercício intelectual, já que comparada a outras autoras da mesma época, ditas como feministas tanto na Espanha como na própria Argentina teve uma carreira ímpar.

Capítulo 2 – Uma senil espanhola escreve literatura na Argentina

É na Argentina, após um ano de sua chegada, que María publica *Una mujer por caminos de España* (1952) e, no ano seguinte, *Gregorio y yo: Medio siglo de colaboración* (1953) é divulgado no México.

Considerando que a censura franquista, segundo Blanco (2001 p. 360), já havia proibido até mesmo a veiculação de *Canción de Cuna* (1911), tendo em vista que Franco buscou liquidar todo e qualquer material artístico de dramaturgos republicanos, para María já era esperado que a sua primeira autobiografia não seria aceita pelo governo tirano, por conter conteúdo político. Porém, a escritora acreditava que o segundo livro passaria sem censura, como recupera Blanco (2001, p. 361) ao expor uma carta que ela dirigiu ao seu irmão, apresentando possíveis nomes para o texto e, portanto, expressando sua convicção sobre a possibilidade de publicação. Nela, María afirma que “[el] que más convendría para España es *Horas serenas*³³ porque en él no se trata más que de vida literaria sin política ni religión. Si verdaderamente están dispuestos a publicarle, en cuanto termine con *España triste*”,^{34,35 36}

Apesar da expectativa anunciada por María, os textos não tiveram circulação no seu país natal naquela época e, tal como sugere Blanco (2001), editora de livros de María na atualidade, “después, el característico silencio en el que los vencedores sumergieron a los vencidos recayó sobre la figura de María y su obra.”(BLANCO, 2001, P. 361,).³⁷ Somente quase meio século depois, e por conta do resgate dessas publicações já na Espanha

³³ Horas serenas seria o primeiro título que María pensou em intitular a então *Gregorio y Yo* (1853).

³⁴ *España triste* foi outro título pensado por María para *Una mujer por caminos de España*.

³⁵ Carta a Alejandro Lejarraga, 21-IV-1954. Archivo María Lejarraga.

³⁶ “[aquele] que seria mais adequado para a Espanha é Horas serenas porque nada mais é do que uma vida literária sem política ou religião. Se estiverem realmente dispostos a publicá-lo, assim que eu terminar *Espanha Triste*”. (Tradução nossa).

³⁷ “Depois, o silêncio característico em que os vencedores imergiram os vencidos recaiu sobre a figura de Maria e da sua obra.” (Tradução nossa.)

democrática, reeditadas em 1989 e em 2000, María voltou circular na sua terra e foi alocada na chamada Espanha Peregrina³⁸ nos estudos de letras espanholas.

Esses textos que circularam inicialmente pelas terras latino-americanas funcionaram como uma apresentação de María, ao evocar um conjunto fragmentado de memórias que se relacionam entre si, manifestando a perda e a melancolia vivida pela autora no exílio, podem ser consideradas, segundo Blanco (2002, p. 173), como uma tentativa de restabelecimento. É importante ressaltar que naquele período ela se vê impossibilitada de utilizar o pseudônimo do ex-marido para continuar escrevendo, como assim também de reaver o dinheiro provindo dos direitos autorais sobre a obra assinada por ele, que tinham sido entregues à filha de Gregorio com outra melhor. Nas obras referidas, María se apresenta a si mesma, primeiramente, como propagandista do partido socialista espanhol e, depois, como construtora literária e gestora teatral.

Para López (2022, p. 169), Buenos Aires foi escolhida pela espanhola por conta de já ter tido uma relação de trabalho com a Argentina. Por um lado, María tinha efetuado traduções para editoras portenhas muito antes de chegar no país. Por outro lado, suas peças formavam parte da cena cultural do país. *Sortilégio* estreou em Buenos Aires em 1930. Na cidade também havia se exilado Gregorio Martínez Sierra entre 1940 e 1947, período em que aconteceram as estreias de *Canción de Cuna* (1941), *Tú eres la paz* (1942) e *Los hombres prefieren viudas* (1943), todas escritas por María durante o casamento e após a separação durante o exílio. Esse fato é também uma mostra de que a autora continuava enviando seus textos a Gregorio, em tutela, até a morte do mesmo.

³⁸ A Espanha Peregrina representa o êxodo de um importante capital humano configurado na perda de um contingente extremamente qualificado que deixou o país gradualmente durante a contenda e que, após a queda da Catalunha, no princípio do ano de 1939, partiu para o exílio massivamente. (ARRUDA. 2016, p. 28)

Obstinada e mais feliz na capital argentina, cidade a qual considerou mais civilizada e parecida com Madri, comparada aos outros lugares que visitou na América Latina, escreveu,

Buenos Aires me gusta también: es otra cosa; no se parece a América, sino a Europa; recuerda en parte a París y en parte a Madrid; no tiene nada de aspecto colonial ni pintoresco, pero está muy cuidada, limpia; la gente anda toda decentemente vestida; no se ven pobres por las calles, después de la leprosería de México, de su suciedad y de su mal olor, parece un paraíso. Estoy en un hotel muy bonito, limpio y bien atendido que se parece a los de Norteamérica. (LEJÁRRAGA, 1951, p.196)^{39 40}

Os elogios à cidade e sua população não implicaram, porém, uma rápida e fácil inserção do seu trabalho naquele novo território. Nos vinte anos que ali se manteve, a autora não se viu livre de percalços para seguir trabalhando. Sastre e Vizcarra (2009, p. 32) destacam o fato de que Gregorio, por motivos não claros, em sua passagem pela Argentina, também em exílio, afirmou que María tinha morrido, o que só dificultava ainda mais seus planos em seguir escrevendo. Apesar disso, María alcançou a estabilidade financeira que almejava para sobreviver minimamente com dignidade, mas enfim descobrindo logo que seria improvável continuar investindo no teatro.

Primeiro, tentou de todas as formas estrear *Es así* (1960) e *Para casarse hay de ser viuda*, que mais tarde se chamaria *El amor vuela* (1960). Com *El buen tirano* acreditou ser possível dar vida ao texto junto a Ana Lasalle⁴¹, atriz exilada, que acabou rompendo laços com seu empresário, o que impediu María de prosseguir com seus planos de reaver os cenários cênicos de um espetáculo. Depois de várias tentativas, se deu conta que as portas

³⁹ Carta [127] de María à amigos de Madri não mencionados, 1 de nov, de 1971, Buenos Aires.

⁴⁰ “Gosto também de Buenos Aires: é outra coisa; Não se parece com a América, mas sim com a Europa; Faz lembrar em parte París e em parte Madri; Não tem nada de colonial ou pitoresco na aparência, mas é muito bem cuidada, limpa; As pessoas estão todas vestidas decentemente; Não se vê pobre nas ruas, depois da lepra do México, da sua sujeira e do seu mau cheiro, parece um paraíso. Estou em um hotel muito bonito, limpo e bem cuidado, que se parece com os da América do Norte.” (Tradução nossa).

⁴¹ Atriz espanhola que com a Guerra Civil Espanhola, deixou o país e se estabeleceu na Argentina, onde continuou sua carreira teatral formando sua própria companhia.

da dramaturgia estavam exclusivamente entregues às obras puramente argentinas, em uma conjuntura cultural de caráter nacionalista.

Sastre e Vizcarra (2009, p. 33) salientam que foram várias as peças renegadas por diretores e empresários da encenação, como por exemplo *Tragedia de la Perra Vida* (1954). As produções foram reunidas, anos depois, no volume *Fiesta del Olimpo* (1960), com outros textos do exílio. Além dessa publicação firmada com o nome de María Martínez Sierra, *Viajes de una gota de água* (1954) foi seu último livro original, nessa ocasião assinado com o nome de María de La O' Lejárraga.

Diante da falta de oportunidades para prosseguir com suas publicações dramáticas, María encontrou amparo no exercício da tradução, ofício que já tinha desenvolvido na Espanha, como foi explicitado previamente. Em consulta local na portenha Biblioteca Nacional Mariano Moreno, em julho de 2023, pudemos observar em seu catálogo bibliográfico a presença de obras assinadas por María no país, como *Fiesta en el Olimpo y otras diversiones menos olímpicas* (1960), lançada pela editora Aguilar, assim como a tradução realizada com Miguel Ángel Asturias, de *Teatro* (1962) de Jean-Paul-Sartre, lançada pela editora Losada. Constatamos com isso que, sem dúvida, a tradução foi uma maneira que permitiu desenvolver trabalho intelectual e obter retorno financeiro na Argentina. María traduziu para as editoras Aguilar, Losada, Hachette, Sudamericana e Grijalbo, obras de Adamov⁴², Anouilh⁴³, Mauriac⁴⁴, Ben Johnson⁴⁵, Maeterlinck⁴⁶,

⁴² Arthur Adamov (1908- 1970, dramaturgo francês, e vanguardista notável, publicou em Paris: *L'Invasion*, *La Parodie*, *Tous contre Tous*, *Le Professeur Taranne*, entre outros.

⁴³ Jean Anouilh (1910 – 1987) um dramaturgo francês, que publicou *Le Rendez-vous de Senlis* (1941)

⁴⁴ François Charles Mauriac (1885-1970), escritor francês, ganhador do prêmio Nobel de Literatura de 1952

⁴⁵ Benjamin Jonson (1572-1637), foi um dramaturgo, poeta e ator inglês da Renascença, contemporâneo de Shakespeare. Entre suas peças mais conhecidas estão *Volpone*, *The Alchemist* e *Bartholomew*.

⁴⁶ Maeterlinck (1862 -1949) dramaturgo, poeta e ensaísta belga de língua francesa, e principal expoente do teatro simbolista.

Ionesco⁴⁷, Thornton Wilder⁴⁸, Priestley⁴⁹. (SASTRE & VIZCARRA, 2009, p.34). Pode-se observar na enumeração citada que trabalhou em sua maior parte traduzindo das línguas francesa e inglesa.

Para López (2022, p. 169), a saída que a escritora encontrou, para atuar na sociedade argentina da década de 60, se deu através de outras formas de produção e consumo cultural, no rádio e na imprensa, especificamente, escrevendo para as revistas argentinas direcionadas ao público feminino. Quanto a esse movimento, para Vizcarra e Sastre (2009, p.34), María reconhecia que sua atuação era de pouca relevância, já que escrevia para sobreviver, no entanto de maneira fidedigna, de forma que pode trabalhar em vários contos, artigos e pequenas peças, além de apresentar programas no Rádio Nacional Argentina e no Rádio Municipal de Buenos Aires, inclusive originais, entre 1959 e 1964.

No artigo intitulado *Mis fantasmas* teceu comentários sobre autores espanhóis que conheceu ou leu, como Emilia Pardo Bazán, nos programas de rádio “La voz del pueblo”, programa de rádio falou sobre ditos e canções e em “Como sueñan los hombres a las mujeres” (1959) discutiu a respeito de como poetas, dramaturgos, pintores e romancistas idealizaram o modelo feminino esdruxulamente irreal em suas manifestações artísticas, construindo padrões inalcançáveis ou indignos para o público feminino autêntico. Esses programas foram transformados em artigos e publicados posteriormente por Vizcarra e Sastre (2009) na Coleção Nuestros Escritores, onde se reuniram trinta artigos sobre o tema.

María escreveu desde sua chegada no país na *Revista Olimpo*, no jornal *La Prensa* e, com maior frequência, na revista *Maribel*. Essas publicações se deram no contexto da chegada de Perón à presidência do país, período que como conceitua Zabaleta (2000, p. 2)

⁴⁷ Eugène Ionesco (1909-1994) foi um dos maiores patafísicos e dramaturgos do teatro do absurdo.

⁴⁸ Thornton Niven Wilder (1897-1975) foi um escritor estadunidense, ganhou o Prêmio Pulitzer de Ficção (1928) Prêmio Pulitzer de Teatro (1938), entre outros.

⁴⁹ Joseph Priestley (1733-1804), um teólogo, clérigo dissidente, filósofo natural, educador, teórico e político britânico que publicou mais de 150 obras.

pode ser chamado de nacional-burguês, caracterizado pelo movimento político multi-classista do partido peronista que necessitou da força das mulheres para reconstruir os processos constitucionais que foram abalados no período anterior, conhecido no país como a Década Infame⁵⁰.

Com a modernização, a industrialização, a boa economia, junto aos projetos políticos impulsionados por Eva Perón, como o direito ao voto feminino que foi adquirido apenas em 1947, como nos situa López (2022, p. 170), ocorreram melhorias na situação da mulher argentina, que ficou mais ativa no mercado de trabalho, ainda que em posições que serviam ao tradicional pensamento sobre o feminino, como secretariado, docência, confecção, enfermagem, servindo aos valores conservadores do peronismo, porém mais flexíveis em relação aos anos anteriores de governos. Em relação aos direitos adquiridos recentemente no país de chegada, vale destacar que María já tinha escrito sobre isso na sua terra natal e inclusive tinha a lutar por eles em sua época de militância espanhola nos anos vinte.

Com a presença das mulheres no mercado de trabalho e a obtenção de poder de compra e consumo cresceu também o interesse em programas de rádio e editoriais que falem sobre temáticas do universo feminino. Nesse cenário, um pouco atrasado em relação às discussões já dadas na Espanha e na França, María teve que explorar temas como o amor, os triângulos, a traição, as memórias, o cuidado com os filhos, a família e, o tema mais recorrente, a velhice, para se adaptar e conseguir se inserir no meio editorial. Nesse sentido, ela se portou como uma mentora e orientadora das novas gerações de leitoras e, através do rádio, falando às mulheres pertencentes à classe trabalhadora.

⁵⁰ A Década Infame foi um período da história da Argentina que começou em 6 de setembro de 1930 com o golpe de estado civil-militar que derrubou o presidente radical Hipólito Yrigoyen, e terminou em 4 de junho de 1943 com o golpe de estado militar que derrubou o presidente conservador Ramón Castillo.

María, insistente e perseverante em fazer o que sempre amou e fez por excelência, morreu aos 99 anos, ainda exilada na Argentina, sem conseguir ver a democracia ser instalada novamente na Espanha, porém produzindo até o final da sua vida. Especificamente, Sastre e Vizcarra (2009, p. 34) assinalam que os últimos textos originais dela, dos quais se teve notícia, datam do ano de 1967, quando ela já tinha noventa anos.

2.1 Exílio e memória à outra margem do Atlântico

O exílio em terras estrangeiras e desconhecidas como condição para o indivíduo pode trazer a experiência de desarraigo, do não pertencimento, da nostalgia e da desconstrução da identidade. No caso de María, isto aconteceu marcado com mais um elemento por se tratar de uma mulher idosa.

Para se referir ao estado emocional que María deixa transparecer na narrativa de *Gregorio y yo* (1953), após a morte do diretor, Blanco (2006, p. 371) evoca o que diz Freud⁵¹ quanto ao luto ser um estado passageiro, diferente da melancolia. Segundo Jones (2004, p. 56) relata, o motivo desse estado tem que ser lido junto com outros fatores, como a falta de colaboração de Catalina Barcena, mãe da filha de Gregorio, quem não facilitou novas publicações nem compartilhou os direitos autorais que obviamente lhe pertenciam a Maria, além da ausência de referência dela em contraste com a realização de uma homenagem póstuma ao amante, realizada por colegas e intelectuais cinco anos depois de seu falecimento no Teatro María Guerrero de Madri. Blanco quer nos salientar que o abatimento de María pode ter sido a gota final de combustível que serviu para a quebra de seu silêncio, idôneo até então, sobre a sua escrita confiada, em outras palavras, o que a levou a revelar publicamente seu papel de autora.

Ao chegar em Buenos Aires em 1951, María já tinha iniciado a escrita da autobiografia, *Gregorio y Yo* (1953).

Em contraste com o expressado pela autora a respeito da sua estância no continente americano, na sua estadia prévia em Nice, na França, em 1942, não se sentia uma desterrada, já que era ali que se instalava muitas vezes para fugir do intenso inverno madrileno com o

⁵¹ Apud Blanco (2001). Sigmund Freud, *El malestar en la cultura*, Madri: Alianza, 1970, p.223.

objetivo de escrever, o que lhe fez do país um lugar familiar. As impressões da escritora mudaram nos últimos anos, migrando e vivendo na América Latina.

É na Argentina, após passar pelo México, que se dá conta que nunca mais voltaria à Espanha, sentimento que deixa transparecer no último capítulo da autobiografia, intitulado “En la otra orilla”, como conceitua Blanco (p. 372): um “trabalho psíquico da dor”. Nele é possível observar um extremo saudosismo lamurioso de María ao se recordar da Espanha e confirmar que nunca desejou pisar em terras americanas. A escritora reflete sobre as semelhanças que encontrou entre seu último local de residência e sua terra natal, ao comparar a cidade portenha à Madri em busca de um conformismo íntimo. O mais interessante nesse relato, na nossa perspectiva, é a maneira em que a autora se auto intitula uma anciã. Ao refletir, olhando o mar, escreve,

Una anciana enseña el pasado, es decir, recuerda. Después de todo, la luz del crepúsculo de la mañana es tan fantasmal como la de la noche. Y el engaño de la luz incierta puede ser tan excitante cuando el sol está a punto de salir como cuando acaba de ponerse. El temblor de la joven esperanza es muy similar al del viejo anhelo; hay una diferencia: la esperanza vuela por el aire en un suspiro ardiente; El recuerdo corre lentamente por su mejilla arrugada como una lágrima involuntaria. (SIERRA, 2000, p. 368).⁵²

María parece, nessa passagem, meditar sobre a velhice com desesperança, ao conceber sua memória como um tormento sombrio para o exílio na América Latina. Mesmo que esse último capítulo narrado não tenha sido o fim para seu trajeto intelectual e estado de ânimo, configurando apenas uma passagem difícil e tomada de temores e incertezas, suas palavras são duras quanto à memorização.

Ricouer (2000, p. 83) conceitua a rememoração como uma economia de esforços no ato de relembrar, diferente da memorização, que é o que faz María em sua

⁵² “Uma velha ensina o passado, ou seja, ela lembra. Afinal, a luz do crepúsculo da manhã é tão fantasmagórica quanto a da noite. E o engano da luz incerta pode ser tão excitante quando o sol está prestes a nascer como quando acaba de se pôr. O tremor da esperança jovem é muito semelhante ao da velha saudade; há uma diferença: a esperança voa pelo ar num suspiro ardente; A memória desce lentamente pela bochecha enrugada como uma lágrima involuntária.” (Tradução nossa).

narrativa, que consiste no exercício de ativar a consciência no processo de acessar lugares que conheceu, pessoas que conviveu e sensações que experimentou. María evoca os nomes de Juan Ramón Jiménez, José Carner, Eduardo Marquina, Juan Maragall, Rubén Darío, Antonio Machado, entre outros, e nessa operação constrói todo o capítulo no ato da memorização, porém, essa atividade parece levar a escritora a exaustão à até mesmo a negação e interrupção. Ela mesma afirma, “no puedo seguir. No quiero seguir [...] cuando intentas hablar de seres que ya no existen, parece que te vas, escribiendo con sangre. Y luego nos cansamos de recordar”. (SIERRA, 2000, p. 393).⁵³

Enquanto os historiadores se propõem a fazer história, María, como todos nós, pôde fazer memória, e há nisso, segundo Ricouer (2000, p.82), um processo similar do ponto cognitivo e prático. Para o caso em questão, o resgate das memórias dolorosas da autora, no exílio no território argentino, problematizada como a dos exilados de 39, constitui a história contada do franquismo pelos esquecidos, expurgados, os perdedores.

Um exemplo importante dentre os expurgados ao exílio é Afonso Daniel Manuel Rodríguez Castelao, escritor, político galego, que viveu, assim como María, seus últimos anos de vida na Argentina. É importante salientarmos aqui a passagem dele pelo país, para evidenciarmos a melancolia e a recusa da situação da Espanha que pairava entre os extraviados do governo de Franco, incluindo os galeguistas republicanos que lutavam pela autonomia de Galícia.

Abraira (1986, p.151) ressalta que no exílio o ideal de manter vivos a cultura e a língua galega se manteve firme para Castelao e outros nomes de galeguistas importantes como Rodolfo Prada, Claudio Fernandez, Gerardo Días, Antonio Seoane e Ramon Rei Baltazar, que preocupados pelas circunstâncias que enfrentavam se apegavam ao ideal de

⁵³ Não posso seguir. Não quero continuar [...] quando você tenta falar de seres que não existem mais, parece que você está indo embora, escrevendo com sangue. E então a gente cansa de lembrar. (Tradução nossa).

reorganizar o Partido galeguista na Argentina e criar alguma forma de governo galego no exílio, já que encontrou no país um ambiente amistoso com outros galegos para realizar o que desejava e criou a Irmandade Galega, uma entidade mais patriótica do que política que durou em Buenos Aires por três décadas e se entendeu para agregar participantes no Chile e no México.

Resgatar esses nomes e memórias, incluindo os textos autobiográficos de María se dá à luz das contribuições de Benjamin (1940, p.223), para quem só uma humanidade redimida é capaz de olhar em cada parte na esperança em recuperar o passado, e se isso não acontecer, os mortos não estarão seguros.

A respeito das possibilidades das mulheres de contribuir à memória e história coletiva, Perrot (2005, p. 31) lembra que, “entre fugacidade dos traços e um oceano de esquecimento, os caminhos da memória das mulheres são estreitos.”. Para a pesquisadora (2005, p. 29), a dificuldade em compreender a história das mulheres se dá por conta do apagamento de suas memórias, tanto no ambiente público, como no privado, por conta da destruição de textos como diários, cartas e autobiografias. Tendo em conta isto, vale destacar que quando María escreve suas autobiografias e as assina emerge do lugar privado ao público sua memória, ato que se produz, como conceitua Perrot (2005, p. 38), como a escrita feminina do século XIX e XX, isto é, com caráter familiar e semi-oficial.

Apesar de toda a lamúria em posição de exilada que toma conta de todo capítulo “La otra orilla”, María termina o texto em tom de interrogação,

Volverás entendimiento prócer aun enriquecido por experiencias que yo ni siquiera puedo imaginar, volverás cuando hayas descansado de la fatiga del vivir. No ando lejos de pensar que la muerte es sólo un descanso temporal del espíritu pero ahí está el enigma: ¿Cuánto tiempo necesitará el alma para descansar de una vida? (MARTÍNEZ SIERRA, 2000, p.)⁵⁴

⁵⁴ Você retornará a compreensão de um herói mesmo enriquecido por experiências que nem consigo imaginar, você retornará quando tiver descansado do cansaço de viver. Não estou longe de pensar que a morte é apenas um descanso temporário do espírito, mas é aí que reside o enigma: Quanto tempo a alma precisará para descansar de uma vida?(Tradução nossa).

Com a morte de Gregorio, María se viu em estágio de apagamento no campo da escrita, na cena cultural. Essa passagem está antecedida pela lembrança da imagem da mãe morta aos 99 anos, o que faz com que a divagação sobre a finitude se inicie no trecho. Se ver em sua genitora, sua mestra, sem vida e questionar para onde foi sua inteligência, induz a Maria a pensar sobre si, em como terminaria a vida que teve sendo a sombra do marido e ao questionar quanto tempo precisaria descansar para ressuscitar.

O texto memorialístico sobre a colaboração entre o casal termina como um suspiro doloroso à outra margem do Atlântico, mas que deixa reticências. Mesmo de forma tímida, na Argentina, a escritora, sob o nome de María Martínez Sierra, pouco tempo depois, (res)surgiria.

2.2 A revista portenha *Maribel*

Ford & Rivera (1985, p. 31), amparados por dados do Instituto Verificador de Circulaciones, anunciaram três cortes na evolução contemporânea dos diários na Argentina. O primeiro vinculado à recomposição de governos autoritários, o segundo à estabilidade nos meios de comunicação e o terceiro à crise econômica de 1975. A fase que os autores conceituam como pico, destacando o aparecimento de 233 títulos de jornais em 1960, corresponde ao primeiro corte, a etapa de recomposição no marco dos governos de Frondizi a Illia (1958 a 1963). Quanto às revistas, Ford & Rivera (1985, p. 33) assinalam que *Caras y Caretas* (1898) foi a primeira revista moderna argentina e que a *Revista Para Ti* (1922) pode ser considerada a primeira revista feminina do país, que teve um aumento expressivo na tiragem de exemplares na década de 40. A respeito do crescimento de número de revistas femininas, Franco & Pulido (1997, p. 114) o atribuem, no geral, ao fato de que as mulheres de classe média e baixa passaram a ter maior acesso à educação nas primeiras décadas do século XX, momento onde surgiram revistas como *La mujer*, *Rosalinda*, *Vosotras*, *Femenil*, *Damas y Damitas*, *El Hogar* e *Maribel*.

A revista *Maribel*, na qual María publicou entre 1954 a 1961, surgiu em 1931 na capital argentina e se apresentava logo, no ano de 1935, como uma revista para todas as mulheres, com ideal de comover e entreter com conteúdos de moda, notícias de artistas e moldes para costura, como na imagem abaixo,



Figura 5. La revista de la mujer argentina. Maribel, 1935

A Editorial Sopena publicava Maribel semanalmente e continuou o fazendo durante muitos anos do peronismo. A revista era composta por sessões que reuniam conselhos domésticos, sobre educação dos filhos e cuidados com a família, interseccionados com notas culturais sobre artistas, novelas, poesias, contos e publicidade de artefatos considerados úteis ao público feminino.

Como constata Schaufler (2013, p. 98), *Maribel* cobria um universo amplo de leitores, porém, segundo a autora, foi abordada de forma escassa como material de análise nas pesquisas que abordam temas como feminismo, feminino e as mídias. Alguns aspectos quanto a imagem da mulher como erotização, como forma de publicidade, disputas de gêneros e sexualidades são abordados em uma breve síntese sobre a revista feita pela pesquisadora, que

considera ainda o momento cultural do país, na década de 60 pelo chamado “boom” literário, onde, em sua visão, a leitura estava integrada como prática em diferentes setores da população. *Maribel* se destinava aos setores de menores recursos, aspecto que pode ter sido um dos motivos por ter sido esquecida na história das mídias. Por outro lado, ainda de acordo com Schaufler (2013, p. 99), é justamente ali onde se encontram discursos eróticos, sobre a sexualidade e sobre o feminismo, muito mais do que na revista *Claudia*, que foi catalogada como revista progressista e de vanguarda por muitos estudiosos. *Maribel* quanto à sexualidade da mulher abordou diversas vezes o tema da contracepção, o protótipo da mulher libertada do medo de falar sobre sexo, os novos padrões de organização familiar e a defesa de métodos modernos contra a gravidez, como a pílula.

Schaufler (2013, p. 3) destaca que os anos 60 inauguraram um momento de revolução discreta para as relações sexuais e de gênero, em meio ao cenário político que oscilava entre autoritarismo e lutas idealistas, de forma que o erotismo e a presença de, por exemplo, pílulas anticoncepcionais em propagandas estavam presentes nas revistas femininas dessa época, o que pode ser considerado como uma conquista feminista para as mulheres argentinas. Simultaneamente, nesse momento, se defendia o estereótipo da dona de casa, que naquele momento servia ao ideário do consumo, frisando que elas deveriam ser bem equipadas com eletrodomésticos, prezar pela beleza física e higiene, com sapatos novos e produtos de estética, dentre outros produtos destinados a esse novo público feminino que transcendia, naquele contexto histórico e social, a esfera do privado para o mundo do trabalho externo.

A pesquisa, especificamente, sobre a revista *Maribel* resultou um pouco escassa no campo acadêmico. Por conta de que não existe muito material a respeito dela, além dos trabalhos publicados pela pesquisadora já mencionada, María Laura Schaufler, que serão úteis mais a frente neste mesmo subcapítulo, buscamos realizar também uma análise nossa sobre a revista, a fim de compreender seu lugar na sociedade. As publicações que nos interessam

correspondem a anos alternados entre 1950 a 1965 e consideramos necessário apresentar o panorama em que o periódico estava inserido, observando alguns conteúdos aos quais tivemos acesso, através de pesquisa em hemerotecas digitais argentinas, como *Acervo Histórico de Revistas Argentinas*, e em contato e adesão de periódicos com colecionadores e livreiros de Granada, na Espanha e em Buenos Aires, Argentina.

Analisando os exemplares aos quais tivemos acesso, podemos afirmar que, em primeiro momento e com um olhar contemporâneo, a revista se mostra extremamente sexista e fica um tanto difícil encontrar a qualidade de progressista a qual Schaufler (2013) aludiu. Temas como o amor e o casamento, como no excerto abaixo correspondente a um número do ano de 1959, são assuntos que são tratados de forma excessiva, misturando-se às resenhas e chamadas lúdicas como a que leva por título “El abecedario indiscreto”, na parte superior à direita,



Figura 6. Amores y Amoríos, Maribel, 1959, p. 47

O assunto do matrimônio flui entre notícias, ludicidades, novelas e publicidades, como a do mesmo editorial de 1959 (imagem abaixo), com o título “Una viaje de Bodas”, que traz ao seu redor uma propaganda de sabonete “Lux”. Com apelo romântico se sugere que depois do final da ficção vista pelo casal a atriz principal para o marido é a esposa, exagerando ao imaginário feminino que se espelhava na beleza das atrizes do cinema,



Figura 8. Recetario Doméstico, Maribel, 1960, p. 44.

Para Romero (2010, p.335), o tema amor é um dos pilares fundamentais dos discursos em revistas femininas, que tem o intuito de transmitir e reforçar a mensagem tradicional da mulher que tem como objetivo central da existência o matrimônio, servindo um modelo social clássico de um feminino submisso e passivo que deve agir de forma que mantenha o parceiro ao seu lado através da subserviência.

Isso pode ser visto também na edição do ano de 1960, do qual selecionamos um trecho que se intitula “Recetario Doméstico”. Nele, se desenrola um apelo à dona de casa com dicas para manter a casa limpa e organizada a serviço da família. O texto realça que a mulher pode ser mal vista pela sociedade caso seu marido vista roupas manchadas, já que isso o faria parecer desleigante. Nesse sentido, o trabalho doméstico desenhado pela matéria de *Maribel*,

de zelar e cuidar da aparência do esposo através do cuidado exercido com suas roupas, seria um mérito e não um trabalho que poderia ser tratado como obrigação, contrariedade e submissão da mulher,

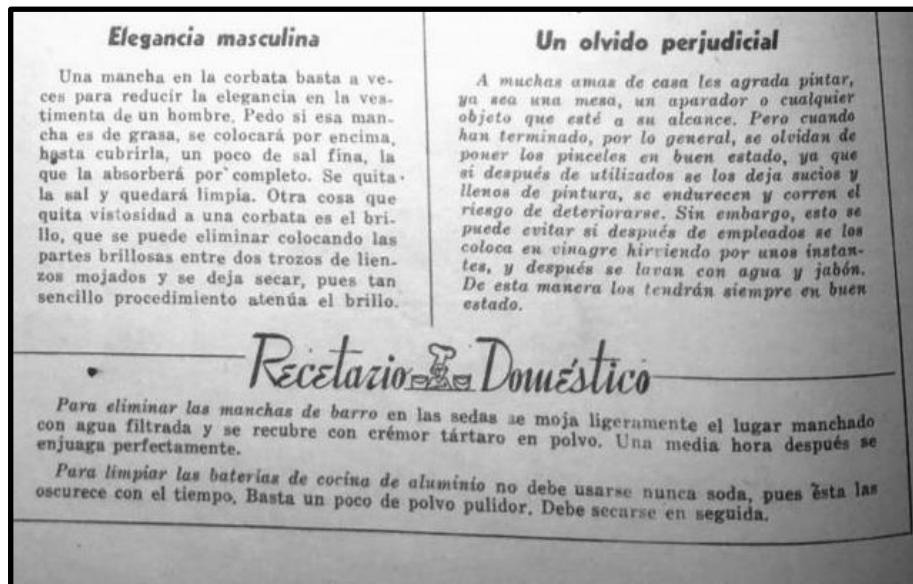


Figura 7. Recetario Doméstico, Maribel, 1960, p. 44.

Dentre outros, um apelo, presente na mesma edição acima de 1960, direcionado à dona de casa, que passava a também se tornar uma consumidora e com poder de compra por estar sendo inserida no mercado de trabalho, era o de ser imprescindível efetuar a compra de aparatos para facilitar tanto o serviço doméstico, como a conservação da beleza. Na mesma linha, era promovida a utilização de medicamentos, caso tivesse dificuldades em lidar com a dupla jornada de trabalho, fora e dentro de sua casa. Na propaganda abaixo se representa uma mulher tecelã que parece estar em um ambiente de produção têxtil,



Figura 6. Propaganda de Remédio Geniol, Maribel, 1960, p. 9.

Além das propagandas e diferentes chamadas mercadológicas, a novela e a poesia, dentro da revista, eram gêneros literários que atendiam o propósito de romantizar e atender o olhar tradicional patriarcal.

No exemplar número 785 de 1960, os títulos dos textos novelísticos já revelavam as possíveis tramas, como “Una aventura”, de Júlio Franzoso, “Primera”, de Henry Wogan, “Amor de Primavera”, de Mariano Alfonso, e “Yo seguí a mi marido”, de Pierre Boileau.

Na mesma edição se destacam os poemas pedidos, inscritos pelas próprias leitoras, e selecionados após um sorteio: “Porque son, niña, tus ojos” de Gustavo Adolfo Bécquer e “Cobardía” de Amado Nervo foram os dois ganhadores do concurso semanal de “La poesía y sus intérpretes” da revista, que os convoca como os “galãs da semana”. Algo a se considerar em relação à edição, além dos temas abordados é que todos os escritores, poetas e ilustradores são homens.

Em outro sentido dos que expomos, Shuffler (2016, p. 70) sustenta a abordagem de assuntos que a autora assinala como feministas na revista *Maribel*, como na capa de 1965, “Mujeres en el poder”,



Figura 8. Mujeres en el poder, *Maribel*, 1965.

A autora postula que capas com mensagens do tipo “Agora é a vez das mulheres” ou “elas tomam as armas” surgiram na mídia nas diferentes revistas femininas. O que ousamos relacionar abaixo, com a capa e mensagem “¿Por qué y qué sueñan las mujeres?”, de *Maribel* de 1963, que encontramos à venda por um colecionador em Buenos Aires,



Figura 7. ¿Por qué y qué sueñan las mujeres? Maribel, 1963

Independente da imagem da mulher coberta por joias e maquiagem, com aparência exuberante, a capa nos chamou atenção por conta da pergunta que traz, podendo obviamente ter em seu conteúdo, ao qual não tivemos acesso, nada mais do que o mesmo discurso sexista que temos visto nos últimos exemplos. Isto é, a resposta de que as mulheres são atraídas pela futilidade. Porém, ao compararmos a revista às outras do mesmo segmento como a revista *Para ti*, onde as capas traziam uma figura da mulher sempre estática, bela e jovem sem nenhuma mensagem provocativa foi o que fez a capa de *Maribel* se destacar em nossa busca.

No mesmo sentido, temos em *Claudia*, a revista que, como referiu Cosse (2011), se dirigia às mulheres de alto status social, com viés moderno, a tratativa de temas recorrentes ao feminino domesticado a par de pautas modernas e até mesmo elogios a mulheres intelectuais como Simone de Beauvoir. ("Simone de Beauvoir", *Claudia*, nro. 49, 1961: 80-81; De`Angeli, *Claudia*, nro. 37, 1960: 14). A mesma prática teve lugar em *Maribel*, como apontou Schaufler (2016, p. 81), onde se teciam elogios à intelectual, recorrendo à defesa da equidade salarial entre os sexos.

Autoras como Beauvoir e Friedan movimentavam e lançavam o que alguns estudiosos chamaram de a segunda onda feminista. Nesse marco, Beauvoir questionava o ser mulher como um devir que a pressão social estabelecia e não como um estado natural, a partir da sua famosa frase, que encabeça esse pensamento, “Não se nasce mulher, torna-se”.⁵⁵ Enquanto isso, “na Argentina, uma série de discursos biologistas cristalizaram, universalizaram e eternizaram a diferença entre homem e mulher, juntamente com uma determinação cultural dos hábitos sexuais femininos e masculinos”(SHAUFLER, 2016, p. 57). Por isso, a existência de uma realidade discursiva marcada e em peso nas revistas, em relação às práticas relacionadas à mulher e diferenciadas de outras especialmente associadas aos homens, era tão comum e exacerbada. Isto resultava evidente nas revistas *Chabella* e *Para Ti* que circulavam da época.

No entanto, em *Maribel*, Shaufler (2016 p. 72) destacou a escritora e romancista Silvina Bullrich como um dos nomes que promoveu discursos feministas no periódico. Ela se posicionou em *Maribel*, de acordo com, Shaufler (2016. p. 72), em relação a diversas pautas. Por exemplo, tratou sobre a necessidade de o homem enxergar a mulher como uma companheira que colabora financeiramente e ainda escolhe seus representantes políticos através do voto. Também, o mais importante, de acordo com nosso olhar, se referiu à equiparação e conceição de serviço doméstico como um trabalho que merece reconhecimento tanto quanto o feito fora de casa. Além disso, refletiu e ainda da falta de necessidade de se ter um homem para ser feliz e bem sucedida, ao incluir uma resposta às notas enviadas por interlocutores a outras redações, como no caso da revista *La Mujer*. No

⁵⁵ Essas ideias de Beauvoir sobre o “se tornar mulher” presentes na obra “O segundo sexo” de 1949, se difundiram entre a década de 70 e 80, o que levou a comunidade acadêmica e seus estudos a outros rumos, como o de questionar o essencialismo biológico e rechaçou o uso de termos como “sexo” e “diferença sexual”.

artigo publicado em *Maribel*, com o título incendiário “¿Qué miedo nos tienen los hombres!”, expressou,

Vinimos cuatro siglos después a luchar por la dignidad humana. La lucha racial, la lucha de clases o la lucha sexual pueden haber parecido inexistentes mientras estaban latentes, pero ahora es demasiado tarde para regresar. Atrás quedaron los días en que un hombre podía mantener una casa solo; en el que un padre, un hijo, un hermano, incluso un familiar lejano, si era hombre, sentía la obligación de alimentar y proteger a las mujeres de su casta. Ahora bien, cualesquiera que sean las vicisitudes que tenga que atravesar una mujer, incluso si su marido la deja sin un centavo, incluso si tiene que mantener a sus hijos menores, incluso si está mal preparada, mal educada, incluso si su educación es deficiente y su salud es deficiente. precarios, la sociedad considera que deben trabajar para ser autosuficientes. Lo que las mujeres todavía no saben, porque no se les ha enseñado, es que trabajar sin futuro y sin aspiraciones es un castigo; Trabajar bien preparado, con diploma en mano, con capacidad y vocación es una alegría mil veces más intensa que la ociosidad [Artigo de Bullrich, 1964: 8 apud Shaufler, 2016].⁵⁶

O posicionamento de Bullrich (1964) em sua escrita, tomada de artigos em *Maribel*, vai veemente contra o que apresentamos sobre a revista em nossa análise de excertos de propagandas, textos literários, ilustrações, notas e chamadas. Na verdade, a revista, entre outras do mesmo segmento e público-alvo como *Para Ti* ou *Claudia*, abordava majoritariamente o universo feminino de forma sexista, de modo que o discurso feminista, que por vezes também aparece na revista, como vimos acima, termina eclipsado. Assim, classificar *Maribel* como progressista ou ao serviço de um ideário patriarcal não é nosso

⁵⁶ Nós viemos quatro séculos depois para lutar pela dignidade humana. A luta de raças, a luta de classes ou a luta de sexos podiam parecer inexistentes enquanto estavam adormecidas, mas agora é tarde demais para voltar atrás. Já se foi o tempo em que o homem conseguia manter uma casa sozinho; em que um pai, um filho, um irmão, mesmo um membro distante da família, se fosse homem, sentia a obrigação de alimentar e proteger as mulheres da sua casta. Ora, sejam quais forem as vicissitudes pelas quais uma mulher tenha de passar, mesmo que o seu marido a abandona sem um tostão, mesmo que ela tenha de sustentar os filhos menores, mesmo que ela esteja mal preparada, mal educada, mesmo que a sua educação seja deficiente e a sua saúde precária, a sociedade considera que ela deve trabalhar para ser autossuficiente. O que as mulheres ainda não sabem, porque não lhes foi inculcado, é que trabalhar sem futuro e sem aspirações é um castigo; Trabalhar bem preparada, com diploma em mãos, com capacidade e vocação é uma alegria mil vezes mais intensa que a ociosidade (Tradução nossa).

objetivo aqui. O importante é notar a coexistência do discurso patriarcal, de forma predominante, mas também de ocorrências de textos de caráter feminista.

Agora, buscaremos apresentar o cenário em que se incluiu María na figura de anciã nos textos literários, tanto quanto a postura de *Maribel* em relação à velhice da mulher. Seguiremos a fim de entender também o posicionamento de *Maribel* e seu então possível etarismo, termo que ainda que seja bastante contemporâneo funciona para analisar retroativamente a questão, posto que constitui uma prática milenar quando se trata de mulheres.

Podemos observar que a juventude feminina é algo a ser valorizado nas revistas femininas, especialmente nas inúmeras propagandas de cosméticos que prometem manter a vitalidade jovial da pele e em cortes de roupas extremamente pensados para manter a aparência tenra das modelos femininas, que aparecem sempre com suas silhuetas magras e marcadas. Há por toda parte, nas páginas de *Maribel*, mensagens que sacralizam a juventude feminina, como na publicação de 1960, com a chamada “Una mamá juvenil”, onde Julia García Pinto de Day, “con su hermoso bebé en brazos, parece, por su extrema juventud, una niña con su muñeca.” (Maribel, 1960, p. 13)⁵⁷, tomada por propagandas de produtos que prometem manter a beleza e a firmeza da pele do rosto firme, viçosa e livre de olheiras e rugas.

Bavosi (2019, p. 630) discorreu sobre o imaginário social, que abarca as ideologias e sistemas de crenças compartilhados sobre a velhice feminina e sua oscilação e variação também na dimensão linguística. A autora analisou os enunciados de publicidades de cosméticos que considerou persuasivos na revista feminina argentina *Para Tí* nos anos 60 e

⁵⁷ Com sua bela neném em braços, parece pela sua extrema juventude uma menina com sua boneca.(Tradução nossa).

concluiu que a pele do rosto da mulher funcionou como um conceito de máscara social⁵⁸, onde a mensagem não era de promover um ganho com o uso dos produtos e sim de não perder a juventude que já se tinha, o que passa a ser uma ruptura do discurso publicitário tradicional que não apelava à melhora do estado atual da pessoa com um extra que o produto podia proporcionar e sim ao efeito da sua ausência. A autora destaca chamadas do tipo: “Cuanto más temprano confíe en Dorothy Gray más años de juventud tendrá su cutis”⁵⁹ ⁶⁰ou - “Velva alimenta su belleza (...) Su piel absorbe desde las capas más profundas este vital alimento de juventud, (...) conservando durante mayor tiempo los aceites naturales que prolongan el maravilloso encanto de la juventud!”⁶¹ ⁶²

Em *Maribel* algumas propagandas sugerem o mesmo, como nas imagens abaixo, mas não só sobre o rosto juvenil, mas também sobre os cabelos, atribuindo mais valor social do que a face e outras características femininas envelhecidas:

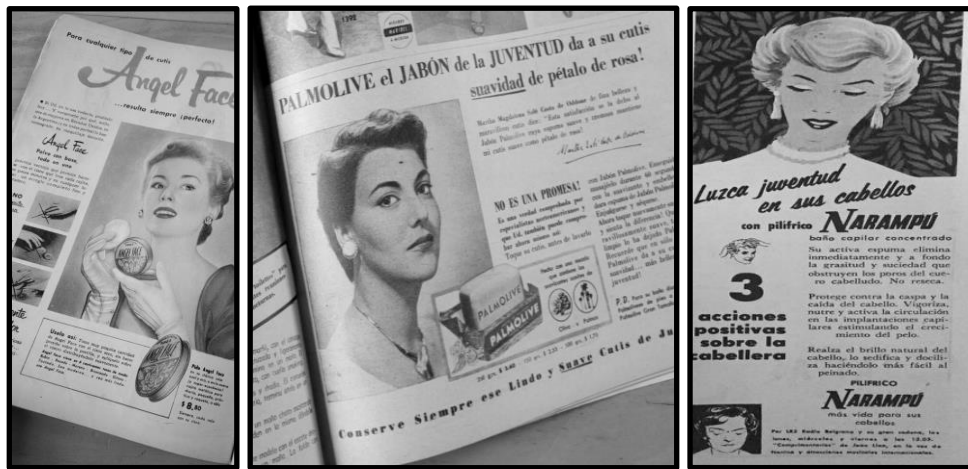


Figura 10, 11 e 12. Propagandas sobre a Juventude, Maribel 1950, 1951 e 1959.

⁵⁸ Para Bavosi (2010 p. 162) o conceito de máscara social está relacionado à pele do rosto da mulher por meio da ideia de Goffman (2017) de que a face é a área mais exposta ao externo que funciona como um marcador corporal nas relações sociais, devido ao exame que fazemos uns dos outros por meio da leitura de cada um.

⁵⁹ Dorothy Gray (1960) Para Tí (1969), 34 apud Bavosi (2010 p. 419)

⁶⁰ “Quanto mais cedo você confiar em Dorothy Gray, mais jovem será sua pele.” (Tradução nossa).

⁶¹ Elizabeth Arden (1963) Para Tí (2140), 13 apud Bavosi (2010 p. 419)

⁶² “Velva nutre a sua beleza (...) A sua pele absorve desde as camadas mais profundas este alimento vital da juventude, (...) preservando por mais tempo os óleos naturais que prolongam o maravilhoso encanto da juventude!” (Tradução nossa).

Como *Maribel* não menciona ou traz em suas propagandas a imagem da mulher velha, é possível que com a inversão dessa mensagem entendamos que a face da mulher envelhecida está associada à perda de vitalidade e à decadência do ser mulher para aquela sociedade. Face envelhecida que arriscamos relacionar a modo de exemplo, se retornamos à história das mulheres e sua imagem em uma de suas inúmeras distorções, desde a idade média, na Europa, à visão da bruxa, quando não atendia a representação da jovem e sedutora e sim a da velha feiticeira, da madrasta, da feia, onde o mal e a sombra eram agentes possuidores. Isso, porque já que a juventude seria a sagrada imagem, como sugere a primeira imagem acima intitulada “Angel face”, por conseguinte, será então a imagem da velha ou da bruxa a imagem da mulher diabólica, associada ao profano, no imaginário social do mundo ocidental.

É possível concluir até aqui, com olhar amplo, que a revista *Maribel* se desdobrou sobre temas como o amor, o matrimônio, a moda e a beleza em suas notas, diversos tipos de textos e propagandas, com a finalidade de atingir o público juvenil feminino, manifestando o ideário vinculado à mulher tradicional e submissa. Há nuances subversivos a essa rede de ideias castradoras em doses extremamente homeopáticas pela revista, mas o discurso midiático em geral não se condiz com a equiparação de direitos e hábitos culturais, ao fomentar o controle e a prisão que implica a busca pela juventude, pela beleza e pela obtenção do amor de um homem como objetivo principal e final de uma vida. A fim de contas, nada mais que um reflexo dos hábitos da sociedade argentina dos anos 50 e início dos anos 60, como sustentou Barrancos (2007), sobre a realidade da mulher frente aos movimentos feministas, que já haviam colaborado na obtenção de direitos como o voto, e que naquele momento promoviam o ingresso das mulheres no mundo laboral remunerado, porém, com valores conservadores e contraditórios.

Maribel servia a uma tradição. Ainda assim, consideramos que coexistiram ali alguns poucos discursos feministas, não por isso menos relevantes, em meio à imersão à conduta falocêntrica da revista.

Quanto ao assunto da velhice feminina, procederemos com maior aprofundamento teórico e retornando ao olhar de nosso objeto de estudo, María, como mulher velha, espanhola e exilada, na próxima etapa deste trabalho, para enfim analisarmos os textos literários da autora no contexto da mídia aludida.

2.3 María, velhice e trabalho intelectual

Dissertar sobre a velhice é um ponto indiscutivelmente necessário nesta etapa do trabalho, posto que, primeiramente, é singular o fato de María estar à procura de trabalhos, na tentativa de empreender no teatro portenho e se inserir nas novas mídias, sendo já uma mulher setentista quando chega à Argentina.

Em segundo lugar, como se indicou previamente, a questão da velhice também é significativa no que respeita às publicações na revista *Maribel*. Justamente, a senil escritora espanhola usou como artifício a circunstância de ser considerada uma anciã, por intermédio da imagem que carrega em sua pele de mulher intelectual, dotada de uma vasta experiência no campo cultural da escrita e do teatro espanhol, para se inserir no meio cultural. Inclusive, todos os seus textos publicados na revista trazem protagonistas mulheres, das quais muitas são idosas.

Para aprofundar o tema, resulta importante expressar que entendemos que a senilidade é uma zona delicada e de grande vulnerabilidade do ângulo de vista social. A velhice geralmente é vista com hostilidade, tratada como motivo de vergonha, declínio, fraqueza e, em muitos cenários, como sinônimo de doença. A proximidade da morte, do fim de uma existência e a ausência de um futuro amedronta com frequência à juventude que tende a esconder o velho e o rejeitar. Quando somamos esses fatores à realidade de uma mulher como María, dedicada ao trabalho intelectual, os sintomas da rejeição social se multiplicam.

Simone Beauvoir, quem dissertou sobre a imagem da mulher velha por uso da abordagem existencialista no segundo volume da notável obra *O segundo sexo: A experiência vivida* (publicada pela primeira vez em 1949 à qual utilizaremos a edição de 2016), no capítulo denominado “Da maturidade à velhice”, e posteriormente no ensaio *A velhice: A realidade incomoda* (1970), foi nosso referencial teórico. Suas reflexões serviram como bússola, tanto nesse fim de capítulo de nossa pesquisa como na próxima seção, para desbravar o lugar em que María teimava em resistir e existir como escritora, mais uma vez.

A escolha de sustentar nossa análise com essas obras clássicas se deve a que a autora francesa foi contemporânea de María e parte de seus conceitos, quanto à mulher e à velhice, encontram ressonância na posição que María ocupou na sociedade argentina. Isto é possível confirmar, por um lado, nos relatos epistolares, onde revelou os movimentos que realizou para continuar trabalhando sendo uma mulher velha, e, por outro lado, revisando o tema da velhice em seus textos de exercício intelectual e expressão artística.

Além disso, vale mencionar que o ensaio *A velhice* (1970), apesar de não ter repercutido tanto como *O Segundo sexo* (1949), foi obra pioneira e abriu um campo novo para o surgimento de outras discussões como nos apresentou López (2022), ao evocar as obras de Margareth Morganroth Gullette, seu ensaio *Aged by Culture* (2004)⁶³, e de Kathleen Woodward, *Aging and its Discontents. Freud and other fictions*.⁶⁴

Para Beauvoir (1970) há uma necessidade de quebrar com o que ela chama de conspiração silenciosa. O não falar sobre os velhos os faz desaparecer numa sociedade de homens e mulheres que enxergam a velhice sempre no outro, não em si próprios, e então caminha-se para esse apagamento do homem que envelhece, adocece, enfraquece motora e psiquicamente e não dá mais lucro, o que se destina à civilização do capital. De acordo com a intelectual, ninguém elabora o envelhecer como se elabora a passagem da infância e juventude à vida adulta, então o velho, extirpado de sua humanidade, se torna um refugio, que assim como uma máquina quebrada é sinônimo de pobreza e miséria. Em outras palavras, uma carga.

⁶³ Defende a posição de que os estudos da idade devem ser como outras disciplinas humanísticas de orientação social e coexistir em harmonia com o discurso científico, como é o caso da teoria feminista (2004, 183-184 apud López, 2022, p. 168).

⁶⁴ Faz uma leitura psicanalítica da velhice através de diferentes textos ficcionais e conclui com a reflexão de que a “gerontofobia” é a imagem predominante da velhice no Ocidente. Do seu ponto de vista, a escassez de trabalhos críticos dos estudos culturais sobre a velhice deve-se ao facto de ser um tema tabu nas sociedades ocidentais, que deriva da divisão excessivamente polarizada das categorias etárias, onde a velhice, carregada de conotações, é a oposição à juventude e aos seus atributos positivos (Woodward 1991, 6 e 21, apud López, 2022, p. 168).

Podemos relacionar essa abordagem marxista sobre o idoso, que Beauvoir (1970) assinalou, com os exemplos de publicidades nas revistas femininas expostas no subcapítulo anterior. Como foi referido anteriormente, nas revistas *Maribel* e *Para Ti* a imagem da velha é descartada e inexistente e, em contraste, a juventude é sacralizada. De modo que todas e quaisquer chamadas de produtos comerciáveis são designadas a até delimitada faixa etária, criando assim uma realidade em que as senhoras não são vistas nem como possíveis consumidoras. Consequentemente, o tema da velhice é abordado, podemos assumir, de forma que amedronta às jovens leitoras, já que o discurso frisa o quanto é negativo envelhecer.

Nesse sentido, é possível entender que o capital faz com que ocorra um processo de coisificação do ser humano, já que nesse sistema as pessoas passam a ter um valor monetário para que então tenham também um valor subjetivo. E os velhos, que já não exercem sua força de trabalho, além de não serem vistos como possíveis consumidores, também não são vistos como pessoas. Em síntese, há uma desumanização da pessoa que envelhece.

Beauvoir destaca o que geralmente pensa um jovem, isto é, “Imaginar-me velho aos 20 ou aos 40 anos é o mesmo que imaginar que sou outro”. (BEAUVOIR, 1970, p. 9). Portanto, compreendemos que a velhice não é uma fase da vida que o homem elabora, medita e arquiteta. Ela pertence sempre ao outro.

Nesse caminho de raciocínio, vale acrescentar que a mulher, que em outro momento Beauvoir (2016, p.13) defendeu ser o outro do homem⁶⁵, é na sua senilidade duas vezes o outro. A ensaísta postulou que a determinação de que mulheres e homens são diferentes, e que homens são superiores, só existe porque essa comparação parte de que o homem é o ser essencial e a mulher o ser não essencial. Por isso, não é ingênuo sustentar que se a sociedade enxerga a velhice no outro e desumaniza o velho, a mulher velha é duas vezes discriminada na camada

⁶⁵ A mulher determina-se e diferencia-se em relação ao homem, e não este em relação a ela; a fêmea é o inessencial perante o essencial. 1 Procedimento que entrelaça os fatos históricos e filosóficos. O homem é o Sujeito, o Absoluto; ela é o Outro (Beauvoir, 2016, p. 13).

social. No caso que nos concerne, isto amplia a opressão sobre María, que tinha ainda como mais um agravante sua condição de exilada.

Inicialmente, pensamos que as associações ao tédio, à solidão e às limitações psíquicas e motoras da vida do velho, aspectos que a sociedade condena, não parecem ter feito parte dos últimos anos da longínqua existência de María. Seu trabalho intelectual, mesmo que aos 76 anos, nunca foi concebido por ela como um esforço e sim um amparo, assim como também escrever em sua jornada sempre foi a forma que encontrou, ao igual que na sua juventude junto ou não a Gregorio, de se estabelecer economicamente. Continuar trabalhando foi essencial para ela, após o que havia perdido com a Guerra Civil Espanhola e sua impossibilidade de se reerguer na França, ainda que contando com uma idade pouco comum para empreender e recomeçar em um país estrangeiro.

Assim como acreditávamos, López (2022), destacou que,

(...) para ella, la actividad intelectual representa consuelo, evasión, diversión, equilibrio psicológico y una forma de realización en la vida. Para ella el trabajo siempre tiene una carga positiva y es la columna vertebral de su vida. Asimismo, su exilio argentino reverbera una conexión especial con el trabajo en la vejez, lo que es un factor de conexión con un mundo donde la vejez es invisibilizada y categorizada en términos de inutilidad. El trabajo en la vejez es un estímulo y un vínculo con la juventud.⁶⁶ (López, 2022, p. 168)⁶⁷

Analisamos relatos pessoais de María, para justificar o que determinou López (2022), e encontramos eminentes trechos de cartas familiares que datam a partir do ano de 1952, época da chegada à cidade portenha, onde ela menciona que está trabalhando com traduções e passa

⁶⁶ “Para ela, a atividade intelectual representa consolo, fuga, diversão, equilíbrio psicológico e uma forma de realização na vida. Para ela, o trabalho sempre tem uma carga positiva e é a espinha dorsal da sua vida. Da mesma forma, seu exílio argentino reverbera uma ligação especial com o trabalho na velhice, sendo este um fator de ligação com um mundo onde a velhice é invisibilizada e categorizada em termos de inutilidade. O trabalho na velhice é um estímulo e um vínculo com a juventude.” (Tradução nossa).

⁶⁷ É importante ressaltar que inicialmente o exílio de María se deu de forma voluntária, quando foi convidada pelo Partido Socialista Espanhol a qual era deputada em Granada, a se retirar e trabalhar fora do país por conta da instabilidade provocada pela guerra civil espanhola, até que a república se restabelecesse, porém, isso nunca ocorreu com a tomada do poder por Franco e ela permaneceu fora de sua terra natal até sua morte em 1974.

grande parte de seu tempo imersa em meio a seus próprios manuscritos, isto é, obras dramáticas que ela vislumbrava serem encenadas nos teatros argentinos.

No entanto, a recorrência de uma afirmação de María já encontrada em outro momento posterior a sua chegada à América, se repetiu e nos chamou atenção. No trecho de uma carta dirigida a seu irmão, após reclamar sobre a dificuldade de trabalhar seus textos no teatro e comparar a realidade de Buenos Aires com Madri, ela escreveu

En Madrid haría esto; Aquí porque el público es muy indiferente y mucha gente cree que yo no existo. Sin duda don Gregorio y doña Catalina difundieron la noticia de mi muerte, y ahora me da un poco de trabajo resucitar y, como el ave fénix, resurgir de mis cenizas.⁶⁸ (Lejárraga, 1952, carta 134, p. 206).

Essa mesma afirmação lamuriosa e colérica que envolve a palavra ressuscitação já foi utilizada por María no último capítulo de sua autobiografia *Gregorio y yo* (2000), a qual aludimos brevemente no subcapítulo deste texto, “2.1 Exílio e memória à outra margem do Atlântico”. A expressão nos levou a pensar que a procura de María por diversas formas de entrar no mercado cultural portenho e de se fazer vista como escritora pode ser analisada por meio do que Beauvoir (2016, p. 394) destacou em *Segundo Sexo* (2016), quanto ao momento que a mulher decide não lutar mais contra a fatalidade do tempo e concebe que então se faz necessário conservar um lugar na terra.

A ideia evocada nos fez pensar sobre a hipótese de existir também, nesse movimento de María insistir em escrever e querer empreender seus projetos no teatro, um viés de autonegação pelo fim existencial. O que resultou no nascer de uma necessidade e resiliência desenfreada lhe fez sentir viva e ainda capaz de exercer a escrita e a criação de novas obras, o que podemos comparar imagetivamente ao parto de um filho, o que teria como valor simbólico

⁶⁸ “Em Madri eu faria isso; Aqui porque o público é muito indiferente e muita gente acredita que eu não existo. Sem dúvida, Dom Gregorio e Dona Catalina espalharam a notícia da minha morte, e agora me dá um pouco de trabalho resuscitar e, como a fênix, resurgir das minhas cinzas.” (Tradução nossa).

a renovação, a vitalidade ou o desejo de se mostrar viva ou, também, ressuscitar o corpo velho através do trabalho de criação artística.

Além disso, o fato de ter revelado abertamente sua colaboração nas obras do ex-marido pode ser também relacionado a sua chegada à etapa de senilidade, aspecto que pode tê-la encorajado a reivindicar seu nome como autora. Segundo Beauvoir (2016), é na velhice que a mulher entende que por ser mulher

[...] suportou mais ou menos passivamente seu destino, pareceu-lhe que lhe roubaram suas possibilidades, que a enganaram, que escorregou da juventude para a maturidade sem ter tomado consciência disso. Descobre que seu marido, seu meio e suas ocupações não eram dignos dela; sente-se incompreendida. [...] procura tornar e ponderar as possibilidades que não esgotou. (BEAUVOIR, 2016, p. 387).

Depois de saber, e não concordar, que a entrevista concedida ao jornal *La Razón* de Buenos Aires levou a chamada sensacionalista que dizia “Ahora resulta que es cierto lo que tanto se ha venido diciendo: que las obras teatrales de Martínez Sierra las escribió su esposa” (1952), publicação que foi mal recebida pelo meio teatral espanhol, María revelou uma expressiva mudança de sua percepção sobre Gregorio. Em carta escrita a seu irmão Alejandro, anunciou “Siempre he sido enemigo de estas cosas, pero como cada día descubro más sinvergüenzas económicas por parte de Gregorio en los últimos años, ya no me causa tanto dolor como antes que se oscurezca su ilustre memoria.” (Lejárraga, 1952, carta [145], p. 223).⁶⁹

Queremos aqui propor que María, por meio do trabalho, fugiu do estereótipo social de inutilidade do velho. A respeito dessa concepção explanou Beauvoir em *A velhice* (1970), ao trazer a relação entre biologia e cultura, quanto ao corpo envelhecido, concluindo que envelhecer é também um fato cultural. Mas, retomando o caso da María, ao mesmo tempo fugia e sofria do que chamaremos como sintomas de opressão da mulher, ora por não poder

⁶⁹ “Sempre fui inimiga dessas coisas, mas como a cada dia descubro mais uma canalhice econômica da parte de Gregorio nos últimos anos, não me causa tanta dor como antes sua ilustre memória ser obscurecida.” (Tradução nossa).

envelhecer sem ser subestimada social e culturalmente, ora por não entender e não ter repertório sobre o que isso significava em sua situação, em sua existência, em seu lugar no mundo naquele período senil.

Quando Beauvoir tratou em *O segundo sexo* (2016) sobre a forma que as mulheres encaram a velhice, ela elencou alguns comportamentos que ocorrem com a chegada dessa fase que, como todas as que a mulher lida culturalmente, é abrupta e dolorosa, o que não ocorre da mesma forma para os homens. Para ela, a mulher ao se tornar moça ou adulta com a chegada da menstruação sente a aflição provocada pelas indagações e fantasias que o meio social implica sobre seu corpo, maiores até mesmo que os efeitos causados pelos hormônios em sua estrutura física. E há semelhança quando a mulher segue da fase da maturidade à velhice, já que, chegando à mesma, “ultrapassando esse marco contra o qual se chocou sem esperar, parece-lhe que não faz senão sobreviver a si mesma.” (BEAUVOIR, 2016, p. 386).

Vale acrescentar que, quanto aos cenários que enfrentam as mulheres nessa fase da vida, Beauvoir (2016) se referia grande parte do tempo de sua arguição à mulher burguesa, doméstica, que dedicou sua existência ao matrimônio e à maternidade, mencionando pouco sobre a mulher no campo laboral, a camponesa, a trabalhadora. Em geral, Beauvoir (2016, p. 406) condena e categoriza a mulher velha na situação parasitária e defende que divertida ou amarga a personalidade da mulher em idade avançada é estéril. Descreve, por exemplo, que a mulher idosa que se dedicou fielmente à família e teve filhos se torna obcecada pelo filho homem e ataca e zomba da filha mulher. Se não procriou, desenvolve uma ternura maternal doentia para com os jovens. Se revolta contra o marido, busca amantes mais jovens, se torna excessivamente vaidosa, procura ocupações, lança-se a novas atividades, quer aprender a bordar, participa de associações de caridade, lê livros, deseja transcender sua condição de vida e dignificá-la, sem resultado.

No próximo capítulo desta dissertação, veremos que algumas dessas conjunturas comportamentais esboçadas em o *Segundo Sexo* são desenhadas nas ficções de María, publicadas em *Maribel*. Porém, ainda assim, ponderamos que a escritora, em sua velhice, embora em muitos aspectos não esteja fora dessa posição que Beauvoir descreveu sobre a mulher velha, destoa e detém algumas particularidades devido a que ainda em idade avançada continuou sua jornada intelectual multifacetada.

Com isto queremos expressar que o exercício intelectual de María, ainda que em situação de submissão, renúncia e opressão, foi seu principal objetivo e atuação em sua vida, dando ênfase ao fato que detinha autoconsciência sobre sua posição no mundo, aspecto que materializou nos ensaios feministas que foram desenvolvidos, publicados e articulados em sua vida política, tanto em sua juventude como em sua maturidade. María não teve filhos e, diferente da grande massa de mulheres, teve acesso à educação e à alta cultura. Embora o fato cruel de não poder exercer suas habilidades na escrita na vida pública, nada impeliu-se a realizá-la no particular, buscando inúmeras estratégias e diferentes meios de se manter ativa na produção cultural escrita, inclusive durante a sua velhice.

Woolf (1928, p. 47), outra contemporânea ilustre de María, nos convidou com suas reflexões a pensar na necessidade da mulher que tem o intuito de escrever, ter dinheiro e especialmente uma casa só sua na qual conseguir se voltar ao seu desejo e poder conceber sua ficção. Em seu já citado ensaio *Um teto todo seu* (1928), a referida autora aplicou a si mesma essa instância, ao revelar que no seu caso pessoal só foi possível ser uma escritora porque recebeu uma herança de sua tia Mary Beton, exatamente no dia, como lembrou, que as mulheres ganharam o direito ao voto na Inglaterra. “Dos dois — o voto e o dinheiro —, o dinheiro, devo admitir, pareceu-me infinitamente mais importante. Antes disso, eu ganhara a vida mendigando trabalhos esporádicos nos jornais, fazendo reportagens sobre um espetáculo de burros [...]” (Woolf, 1928, p. 47). É possível ler este trecho em que Woolf relatou mendigar

por trabalhos para sobreviver em sintonia com a realidade de María desde que foi convidada, sem gentileza, a se retirar da Espanha.

Em uma carta dirigida a amigos em Mendoza, no ano de 1953, ela relata

No quería haber contraído una deuda tan grande, pero aquí me deben en todas partes, en México, en Buenos Aires, por traducciones, por adelantos de libros, etc. ¡Cuánto cuesta que te paguen en Estados Unidos! Todo el mundo se imagina o finge imaginar que es millonario y hay que dejar que lo crean, porque si creen que lo necesitas, te quieren pagar miserablemente por todo.⁷⁰ (LEJÁRRAGA, 2021, carta 147, p. 226).

Em sua juventude, María teve uma situação econômica positiva. Por conta de seus trabalhos dramaturgicos, cuja assinatura entregou ao seu ex-marido, terem feito sucesso, contou com uma renda estável que lhe possibilitou poder seguir escrevendo. Em seu exílio, na França, já uma senhora, quase morreu de fome. Em sua velhice mais avançada, na Argentina, lutava contra a filha do ex-marido para receber os direitos autorais e poder se manter no país, morando por anos em hotéis e precisando da ajuda de amigos até mesmo para se alimentar.

São inúmeros os esforços que María praticou, em Buenos Aires, para seguir sua vida intelectual ativa, tanto para conseguir criar seus próprios textos e obter os livros que desejava ler em vista ao enriquecimento da sua escrita, como também para conseguir comercializar suas traduções no ambiente portenho.

Ao mesmo tempo, a escritora se mantinha atenta sobre a circulação e representação de obras, que levavam seu nome ou o de Gregorio, junto a músicos ou colaboradores que circulavam pela Europa e pela América do Norte, a fim de receber os direitos autorais que

⁷⁰ “Eu não queria ter feito uma dívida tão grande, mas aqui me devem em todos os lugares, no México, em Buenos Aires, por traduções, por adiantamentos de livros, etc. Quanto custa ser pago na América! Todo mundo imagina ou finge imaginar que é milionário e você tem que deixá-los acreditar, porque se eles acharem que você precisa, querem te pagar miseravelmente por tudo.” (Tradução nossa).

considerava serem seus por direito. Com esse intuito, entrou em contato com autoridades dos Estados Unidos e da Espanha, através de amigos que a estimavam, pessoal e profissionalmente, e possuíam influência no meio artístico e político nos países em questão. A seguir, elencamos alguns desses movimentos, que vimos em nossa leitura de seu epistolário de cartas familiares escritas no período do exílio.

Um deles se produz quando tentou resgatar manuscritos que haviam se perdido na cidades de Madri e de Nice, ao solicitar a familiares que os enviassem para tentar publicá-los ou vendê-los. Foi o caso do texto *El buen tirano* que, segundo ela, havia sido escrito vinte anos antes.⁷¹ Solicitou que Alejandro, seu irmão, encontrasse a comédia *Madrigal*, também escrita há décadas.⁷² Além disso, visou receber os direitos de *Canción de Cuna*, filmado nos Estados Unidos, e desejou firmar um contrato no México para vender ao cinema a obra *La chica del gato* (1921)⁷³. Enviou o manuscrito de *El amor vuela* para seu irmão, com a intenção de que ele tentasse publicá-lo em Madri.⁷⁴ Buscou reivindicar os direitos, sobre uma representação no México, de *La llama* (1918), obra póstuma do músico José María Usandizaga, com livreto de sua autoria.⁷⁵ E visava escrever mais dois livros além dos recém-publicados, *Gregorio y yo: medio siglo de colaboración* (1952) e *Una mujer por caminos de la España: memorias de una propagandista* (1953), que ela alegava não terem dado lucro, mas considerava que foram bem aceitos, inclusive pela imprensa portenha e mexicana, o que segundo ela lhe abriria caminhos para ser vista e contemplada para outros trabalhos.⁷⁶

Ao lermos as cartas de María, que são categorizadas nesse resgate e publicação recente de Sastre (2021) sob o conceito de familiares, especialmente as que datam entre 1952 e 1953,

⁷¹ María intercede pelo resgate e envio da novela *El Buen Tirano*, nas cartas 144, 145, 147 e 151 presentes em seu Epistolário del exílio (1932-1969).

⁷² Carta 150 do ano de 1952, p. 231.

⁷³ Carta 146 do ano de 1952, p. 225.

⁷⁴ Carta 148 do ano de 1953, p. 228.

⁷⁵ Carta 150 do ano de 1953, p. 231.

⁷⁶ Carta 151 do ano de 1953, p. 232.

vimos que a autora pouco dialogava sobre sua vida pessoal em sua escrita, que parece sempre estar em segundo plano, em nossa análise. Deduzimos, por conseguinte, que há uma ânsia desesperada de María por conseguir trabalhar, o que parece naquele momento, ser mais importante do que tudo para ela.

Pelo exposto até aqui, para nós há uma dificuldade em relacionar a condição de inutilidade da mulher velha a María, mesmo que a senilidade possa tê-la causado sintomas dolorosos, como a negação do fim da vida, que a levaram ao trabalho contínuo e a ter novas percepções sobre seu caminho derradeiro. Além disso, María, segundo nossa leitura da situação, para conseguir publicar e ser ouvida pela nova geração de mulheres que a leriam, tornou útil a imagem da velhice ao utilizar o estereótipo da anciã como artifício na própria escrita.

Para aprofundar esta ideia, é propício sublinhar outra descrição de Beauvoir (1970, p. 8), a respeito da imagem do velho que a sociedade detém. Oposta ao caráter de doido, esquecido e caduco, existe a figura sublimada do idoso que é considerado experiente, mestre e sábio, que se encontra em condições sobre-humanas, são estes os anciãos e as anciãs. Para a autora, vale esclarecer, “quer por sua virtude, quer por sua abjeção, o velho se situa fora da humanidade.” (BEAUVOIR, 1970, p. 8).

Apesar de estarmos de acordo com o que Beauvoir (1970) assinalou quanto nenhuma das perspectivas apresentadas sobre o velho serem positivas, porque ambas trabalham para a sua desumanização, consideramos que María utilizou a ideia de anciã para se apresentar à sociedade, fazendo disto um artifício para ser considerada útil e que sua presença no universo laboral e literário se tornasse significativa, já que a velhice e seu gênero a limitavam de acessar alguns espaços de trabalho.

Para que a escritora pudesse encontrar lugar no meio cultural na Argentina era necessário reconstruir seu perfil intelectual, compreendendo o lugar da mulher na sociedade

nesse país, que era diferente da Espanha e da França. Como referimos anteriormente, a Argentina respirava beleza e juventude nos anos 50 e 60, por causa do crescimento da indústria do entretenimento e da classe média movimentando o mercado de consumo, que aconteceu, entre outros fatores, por conta de medidas como a política de distribuição de renda adotada pelo peronismo. As mulheres leitoras das revistas femininas, tais como *Maribel*, pertenciam à classe trabalhadora e eram consumidoras naquele momento, mas ainda que era uma novidade a legitimação da ocupação do espaço público, dentro do lar os seus papéis eram bastante tradicionais.

Neste contexto, María foi apresentada em *Maribel* como sábia e conselheira. Tomando como exemplo uma das revistas de 1960, no lançamento da matéria *Cómo sueñan los hombres a las mujeres* se indica “Con este título comenzaremos a publicar una serie de artículos de María Martínez Sierra, ilustre escritora española que vive entre nosotros y a quien *Maribel* tiene el honor de contar entre sus colaboradores.”. (Aguilera Sastre y Lizarraga Vizcarra 2009, p. 46).⁷⁷

Sintetizando, María usou esse artifício para se exibir como uma senhora que detinha um saber trazido de outro continente, de outra era e de infinitas experiências, para ser validada como escritora e se comunicar com outras mulheres mais jovens. E quando obteve o espaço para atuar em sua função da escrita, escreveu também sobre a velhice.

Para começar a concluir esta seção, retomamos novamente a Beauvoir com a finalidade de realçar o diferencial da posição assumida por María para a escrita desses textos dos últimos anos da sua vida. A intelectual francesa destacou que,

⁷⁷ “Com este título começaremos a publicar uma série de artigos de María Martínez Sierra, ilustre escritora espanhola que vive entre nós e que *Maribel* tem a honra de contar entre os seus colaboradores.” (Tradução nossa).

Em todos os campos existe uma vasta literatura versando sobre a mulher, a criança, o adolescente: são extremamente raras as alusões à velhice fora dos trabalhos especializados. Um autor de desenhos para histórias em quadrinhos foi obrigado a refazer uma série inteirinha pelo fato de haver incluído um casal de avós entre os personagens: “Elimine os velhos!” foi a ordem que deram. (Beauvoir, 1970, p. 9)

Neste sentido, em uma cultura ocidental que visava extirpar os velhos, é difícil de imaginar como seria possível que uma escritora velha escrevesse sobre eles, dentro de uma revista feminina que afirmava a mensagem sobre o horror de envelhecer. Por isso acreditamos, assim como López (2022), que María construiu uma ficção política da mulher velha. Sua escrita foi ativa na velhice, partia de um corpo que não abrigava mais a maternidade, a beleza da juventude e a força de trabalho físico, e conseguiu tirar as mulheres velhas da invisibilidade, ao configurar protagonistas idosas representadas de uma forma alternativa e mais positiva para a sociedade.

Apesar da sociedade do capital e patriarcal, da nova nacionalidade em exílio, da sua condição de mulher idosa e dos percalços econômicos e físicos, a autora fez, contra inúmeras forças, da sua velhice uma estação vital proveitosa, com uma produção literária interessante e trabalhos de tradução e reflexão extremamente consistentes e significativos.

Como temos indicado, parte dessa significativa produção se encontra, precisamente, nos textos publicados em *Maribel* entre 1954 e 1963, que estão dentre muitos outros recuperados do exílio. A aqueles textos lançaremos o olhar no próximo capítulo, “A voz da anciã em *Maribel*”, com o fim de visualizar, compreender e dissertar sobre o que manifesta a nossa anciã, quando no periódico feminino assina como María Martínez Sierra e elabora em sua escrita enredos protagonizados por mulheres velhas, na função de mães, avós ou esposas nos últimos anos de suas vidas. Finalmente, é sobre a ficção de María e a atuação de suas personagens velhas nas obras anunciadas que falaremos em seguida.

Capítulo 3: A voz da anciã em Maribel

Las interlocutoras de esta historia, reunidas en una reunión “exclusivamente a puerta cerrada”, para tener el placer de hablar sin mentir, nos revelan el secreto de sus vidas, es decir, el secreto de sus amores. ¡Ah, Maribel, tú que nunca has salido de Buenos Aires, si pudieras imaginar la claridad y el infinito de un horizonte otoñal madrileño sin nubes, sin brumas, sin brumas!⁷⁸ (MARTÍNEZ SIERRA, Maribel, 1960, destaque de VISCARRA E SASTRE, 2009 p.,)

Sastre & Vizcarra (2019) reuniram os textos de María que foram concebidos depois de sua expatriação espanhola e lançaram o livro *Tragedia de la perra vida y otras diversiones* (2009), na coleção *Teatro del Exilio*. Segundo López (2022, p.179), esta publicação é o estudo mais completo até o presente sobre os textos que María publicou em revistas argentinas e suas produções na Rádio Nacional Argentina. Nesse volume, os textos da autora são distribuídos em categorias que usam termos de classificação da própria María, tais como: teatro, televisão sem tela e outras diversões. Algumas obras foram resgatadas do arquivo pessoal de Lisa Crehan Portnoff em Buenos Aires, como foi o caso de *Un cobarde* (1954), enviada em uma carta por María, outras foram recuperadas de outros periódicos, além de *Maribel*, como da revista *Olimpo* e *La Prensa*, e outras foram retiradas do Arquivo Lejárraga, da Espanha, como foi o caso de *Eva y la Serpiente* (1965).

Há na coletânea *Teatro del Exilio* (2009) a presença de dezoito textos da autora publicados em *Maribel* entre 1954 e 1963, reunidos aqui, cronologicamente, sendo: *La última confidencia* (1954), *Por que no se mató un hombre* (1954), *El fin del carnaval* (1954), *Recuerde su amor primero* (1955), *Minú firma su contrato de trabajo* (1957), *Meditación de invierno* (1958), *Él me robó la suerte y yo le robé el corazón* (1958), *Extraña pena de amor* (1958), *La*

⁷⁸ “As interlocutoras desta história, reunidas num encontro “exclusivamente à porta fechada”, para poderem ter o prazer de falar sem mentirinhas, revelam-nos o segredo das suas vidas, ou seja, o segredo dos seus amores. Ah, Maribel, você que nunca saiu de Buenos Aires, se pudesse imaginar a claridade e o infinito de um horizonte outonal madrileno sem nuvens, sem neblina, sem neblina!” (Tradução nossa).

abuela vuelve a sí (1960), *Pasión de madre* (1960), *El mago y la brujita* (1960), *La cigüeña colectivista* (1960), *Tute de Ancianas* (1960), *La muerte de La Matriarca* (1961), *Minú en el paraíso* (1962), *Minú y los monstruos* (1962) e *Un inglesito en Sevilla* (1963).

Todas as obras publicadas em *Maribel* são definidas pela autora como pertencentes ao gênero excêntrico de “televisão (TV) sem tela”. Há uma explicação breve de María, antes de iniciar a escrita desse tipo de texto particular, na qual considerou ter se inspirado por conflitos e palavras que ouvira pelo seu caminho, explicitando que não são ideias ou invenções, mas, no lugar disso, instantâneas fotográficas registradas ao longo da sua vida e que agora seriam reveladas,

Es decir, escritas, generalmente mucho después de haber sido proyectada la película, si no las hubiera guardado en mi memoria durante mucho tiempo tendría, en cierto momento, la seguridad de que tenían la calidad de testimonio auténtico. El único valor que quiero que reconozcas en él es la fidelidad del modelo, que no posó ni fingió porque no sabía que nadie lo estaba mirando.⁷⁹ (MARTÍNEZ SIERRA, *apud* VISCARRA e SASTRE, 2019, p. 406)

A necessidade de a autora explicar a forma em que se expressam esses textos, definidos por estar inspirados em histórias e situações reais, ou seja, por ser imitações de modelos fidedignos, nos fez aprofundar a interrogação a respeito do que aquela voz senil de María queria dizer às leitoras por meio de sua escrita, naquele momento e naquela revista.

Desses textos apelidados por “TV sem tela”, selecionamos quatro em especial para aprofundarmos a análise sobre a atuação de María em *Maribel*. Porém, não deixaremos de trazer elementos das outras publicações que consideramos pertinentes para nossa discussão. *La última confidencia* (1954), *Tute de Ancianas* (1960), *La muerte de La Matriarca* (1961) e *La abuela vuelve a sí* (1960).

⁷⁹ “Isso é, escritos, geralmente muito depois do filme ter sido exibido, se não os tivesse guardado na memória por muito tempo me daria, a um certo ponto, a garantia de que tinham a qualidade do testemunho autêntico. O único valor que quero que reconheçam nele é a fidelidade do modelo, que não posou e nem fingiu porque não sabia que alguém o observava.”(Tradução nossa).

Para abordar essas obras, contemplamos, como pautas de análise e intersecção entre os textos, a presença do tema da velhice em todos os enredos, o fato das personagens principais serem mulheres em idade avançada ou próxima da morte, as autorreflexões que as protagonistas produzem e causam sobre o lugar da mulher na sociedade.

Deixando de lado por momentos a autonomia dos textos literários, a leitura dos textos de María em *Maribel* nos levaram a refletir sobre a possível relação de sua própria situação como mulher velha ser exposta em sua literatura por meio das revelações que as suas protagonistas anciãs reverberam. Através de representações delas, a escritora dialogou com o público leitor de mulheres mais jovens e expôs estar ciente da visão social sobre a condição inferior na qual eram concebidas todas as mulheres na sociedade, porém, reforçando o que são para nós os traços da mulher velha enumerados por Beauvoir na obra *O Segundo Sexo: A experiência vivida* (1949).

Apesar de que todas as protagonistas dos textos publicados em *Maribel* são mulheres, nos quatro textos selecionados encontramos excertos interessantes e relevantes sobre o que quer dizer a mulher velha ao ser apresentada como personagem central nos enredos. Na medida que aprofundamos a discussão sobre essas obras, encontramos intersecções possíveis com os outros enredos que ela publicou na revista, que eventualmente achamos relevantes para realizar apontamentos precisos sobre a concepção da mulher na produção da autora, como são os casos de *El mago y la Brujita* (1960), *Meditación de invierno* (1958) e *Por qué no se mató un hombre* (1954).

As protagonistas senis de María parecem sempre terem um segredo a ser revelado, conclusões e percepções que só a velhice foi capaz de lhes proporcionar, aspecto que a autora desenhou de várias formas em sua escrita. Por exemplo, por meio de diálogos internos das personagens com seus maridos vivos ou mortos, na conversa de um grupo de senhoras ou pelas revelações em tom de escárnio que realiza uma centenária mulher perante a família. Nos trechos

onde se desenvolvem esses perfis, nunca há um equilíbrio emocional nas revelações das idosas.

Há, por outro lado, a presença da raiva, do arrependimento, do ciúme e, principalmente, do despudor.

3.1 Confissões e convicções na ficção

Em *La abuela vuelve a sí* (1960), a protagonista, intitulada apenas de “avó” (la abuela), é uma mulher de 55 anos que se recusou a viajar com a filha e sua família e, dispensando até mesmo a empregada, busca desfrutar de momentos de solidão. Em diálogo interno, ela confessa sentir remorso por não amar a família mais do que ama a si mesma e amou o marido, manifesta seu desconforto pela filha e o genro utilizarem o cômodo que já foi seu para dormirem em sua casa, o que lhe causava tristeza porque via que dessa forma suas memórias estavam sendo apagadas, e sente vergonha após evocar o ex-marido morto, ao lhe contar que por isso dorme no quarto de hóspedes.

Em contrapartida à tristeza expressada, a avó confessa o fato de que “desde que se quitó definitivamente de mí esa maldición femenina que llamamos ‘cadena de vidas’, parece que nació de nuevo. Soy más fuerte... sí, incluso físicamente fuerte y equilibrada como nunca antes.”(MARTÍNEZ SIERRA, 2009, p. 449)⁸⁰. Para nós, o termo “corrente de vidas” pode ser substituído por maternidade ou entendido como a fase fértil que a mulher atravessa até a chegada da menopausa, onde ainda é possível ter filhos. Nessa linha, é como se não ser mais genitora e responsável pela criação dos filhos, o que ela considerava um infortúnio, devolvesse sua vontade de viver.

Porém, essa vitalidade só a acerta porque ela, por ser velha, entende em sua confissão, que “de hecho, desde que dejé de ser mujer, creo que he empezado a ser una persona completa: pienso con más claridad, entiendo más rápido, me interesa el progreso del mundo... aunque no tengo nada que ver con eso...”(MARTÍNEZ SIERRA, 2009, p. 449).⁸¹

⁸⁰ “Desde que aquela maldição feminina que chamamos de ‘corrente de vidas’ se retirou definitivamente de mim, parece que nasci de novo. Estou mais forte... sim, até fisicamente forte e equilibrada como nunca antes” (Tradução nossa).

⁸¹ “Na verdade, como não sou mais mulher, acho que comecei a ser uma pessoa completa: penso com mais clareza, entendo mais rápido, estou interessada em o progresso do mundo... embora não tenha nada a ver com isso...” (Tradução nossa).

Esses trechos manifestam uma lucidez intensa da personagem sobre sua condição de mulher velha no âmbito social, onde o ser mulher está ligado à capacidade de gerar filhos, à erotização, à feminilidade e à servidão em geral, características que, não existindo, fazem dela uma pessoa livre. É nesse limbo da desumanização da mulher e do velho que nasce a independência, o entusiasmo e uma confiança na mulher, que infelizmente está ligada à noção sobre a qual dissertou Beauvoir (2016, p. 394) de que quando a mulher é dispensada de seus afazeres encontra uma autonomia, ainda que não saiba o que fazer com ela.

Da mesma forma, no texto *La muerte de la Matriarca* (1961), a personagem principal que também não tem nome próprio, chamada apenas de Matriarca, é descrita por María como colérica e possuidora de uma imensa raiva causada pela dor de perder a filha mais parecida consigo por causa de um parto e por ter seu filho na guerra. A personagem também expressa a sua consciência sobre sua existência como mulher e vai mais além quando se compara ao homem, revelando reconhecer a sua inferioridade ao gênero oposto.

Ela, diferente da avó do texto tratado anteriormente, porque expõe tudo o que pensa perante toda a família, em seu leito de morte, em declarações desinibidas e que soam como vergonhosas para os outros personagens. Em seu sofrimento de óbito, que ela conceitua como estrangulamento realizado pelo coração, e acreditando que um dia poderia reencarnar, proclama aos céus,

¡Oh, Tú que me creaste y hoy me matas... Si me dices que vuelva a vivir... hazme hombre! (Todos la miran y se miran.) [...] Hombre... ser yo mismo, sin ataduras... perderme si quieres perderme, ¡sálvame si puedes salvarme!... . Mi vida para mí... no para los demás... siempre... los míos, los de los demás... apagando siempre el fuego del corazón... para no ofender... para no escandalizar... El hombre... nunca escandaliza, le basta con ¡triumfo!⁸² (MARTÍNEZ SIERRA, 2009, p.414)

⁸² “Oh, Tu que me criaste e hoje me matas ... Se você me mandar viver de novo... faça de mim um homem! (Todos olham para ela e se entreolham.) [...] Homem... para ser eu mesma, sem amarras... perder-me se quiser perder-me, salvar-me se puder salvar-me! ... A minha vida por mim... não pelos outros... sempre. .. os meus, os dos outros... apagando sempre o fogo do coração... para não ofender... para não escandalizar... Homem... nunca escandaliza, lhe basta triunfar!” (Tradução nossa).

O trecho é bastante esclarecedor quanto à compreensão que a matriarca tem sobre si, em particular, e sobre a mulher, em geral. O fato disso ser demonstrado apenas em seu leito de morte nos soou como um ato de desespero. Além do mais, a incredulidade que manifestam os ouvintes diante a declaração da personagem parece indicar que essa seria uma situação em que pudessem considerá-la fora da lucidez, portanto, segundo nossa perspectiva, ela utiliza a liberdade de poder dizer o que pensa porque sabe que logo depois estará morta.

Nossa interpretação pode ser justificada a partir da caracterização da relação entre a matriarca com uma das filhas feita pela autora. Quando descreve a personagem Emilia, María destaca que foi a filha a qual a matriarca teve medo de amar, porque foi a mais forte e mais independente financeiramente, a que jamais se casaria por não aceitar entregar sua vontade a um marido, diferente do caso da mãe. Vale destacar que a matriarca não teria forças para sustentar aquela argumentação, já que a emancipação feminina lhe causava receio e covardia.

Por outro lado, intuindo a recepção do texto no contexto de publicação, tais textos podem ser compreendidos como uma forma que María encontrou de interpelar, por meio das suas protagonistas, à nova geração de leitoras de *Maribel*, alertando-a sobre a amargura que a desigualdade entre homens e mulheres provocou em suas ancestrais e poderia lhes provocar. O próprio título que María deu ao primeiro texto referido sugere que a avó voltou a si em seus últimos momentos, ou seja, despertou seu discernimento antes dissociado sobre sua vivência. Em outras palavras, é como se de alguma forma o ato de fala desmedida da personagem anciã pudesse germinar ou enfatizar nas leitoras contemplações sobre a liberdade que se deleitam os homens e indagar certos porquês, que até então poderiam ou não as ter acometido.

Em *La última confidencia* (1954) conseguimos observar outra circunstância que exprime uma característica da mulher madura, o ciúme do filho. A mãe, personagem que também não possui nome próprio, é descrita como uma mulher de 45 anos que todas as noites se levanta, lentamente para não acordar o marido, para aguardar o único filho do casal, um

jovem de 25 anos, chegar a salvo de suas noitadas, acostumada a ouvir suas confidências. Entretanto, foi uma noite em que o filho se confessou apaixonado, o que instigou um sentimento embaraçoso na mãe, que pressentiu que o perderia, em sua concepção pela situação, se caso ele se casasse com a moça a qual era pretendente.

A rivalidade da mãe pode ser visualizada em diálogos com seu rebento como quando expressa “También me gustaría conocer más de cerca quién se lleva a mi bebé.”⁸³ (MARTÍNEZ SIERRA, 2009, p.424), ou quando confessa ao seu esposo “Desde que aprendió a hablar, todas las noches... antes de irse a dormir, me contaba todo lo que había hecho ese día... sus alegrías, sus esperanzas, sus problemas, sus enojos, todo. ¡Y esta noche será la última vez! [...] A partir de ahora todas tus confidencias serán con ella.” (MARTÍNEZ SIERRA, p. 426).⁸⁴ Nessa passagem, constatando o ciúme, perante a situação, o marido a repreende dizendo que “las señoras son un abismo de maldad”⁸⁵ (MARTÍNEZ SIERRA, 2009, p, 423).

Podemos relacionar essa característica da personagem criada por María, mulher madura com ciúme do filho homem, à circunstância que explanou Beauvoir (2016, p. 394) sobre a mulher que tem filhos recorrer à vida deles com o fim de encontrar lugar para direcionar sua energia vital. Neste processo a mulher “quer sentir-se indispensável a seu deus: a mistificação da dedicação acha-se neste caso denunciada da maneira mais brutal: a esposa vai despojá-la de suas funções” (BEAUVOIR, 2016, p. 397). Por esse motivo nasce a aversão à nora, a quem acredita que o filho nada deve, diferente do que deve a ela, em seu olhar, a divindade da vida.

Já o texto *Tute*⁸⁶ *de ancianas* (1960) se destacou porque nele, além de encontramos mais vestígios que consideramos revelações que nos levaram a continuar refletindo sobre o que

⁸³ “Também gostaria de conhecer mais de perto quem está levando embora o meu bebê. ” (Tradução nossa).

⁸⁴ “Desde que aprendeu a falar, todas as noites...antes de dormir, me contava tudo o que havia feito no dia... suas alegrias, suas esperanças, seus problemas, suas raivas, tudo. E esta noite terá sido a última vez! [...] De aqui em diante, todas suas confidências serão para ela. ” (Tradução nossa.).

⁸⁵ “As senhoras são um abismo de maldade. ” (Tradução nossa).

⁸⁶ *Tute* (em italiano: *tutti*: todos os cavalos ou reis) é um jogo de cartas italiano que, durante o século XIX, espalhou-se pela Espanha tornando-se um dos jogos de cartas mais populares do país O nome do

pensou María em relação à velhice da mulher. Tal texto poderia ser lido na chave biográfica pois, em alguma medida, indicaria algo da experiência da própria autora.

O enredo é composto por quatro personagens idosas, Sofía de 79 anos, Carmen de 75, Martina de 77 e Cecília de 80. Elas se encontram a portas fechadas para conversarem em completo sigilo e, como a autora descreve, sem a presença de mentiras inocentes ou ficções corretas, já que segundo uma das personagens “Los jóvenes se escandalizan cuando una anciana dice lo que piensa.”⁸⁷ (MARTÍNEZ SIERRA, 2009, p. 570). Nesse início da leitura já podemos perceber que há fatos e assimilações sobre a velhice da mulher que serão revelados em linhas, ou como veremos, em entrelinhas.

María criou um diálogo e situação fictícia em que as personagens relatam, em uma conversa íntima, suas experiências sobre como trabalharam em conjunto com seus maridos e os levaram ao sucesso, porém restando a elas o anonimato. Um fragmento, singularmente, nos chamou a atenção. Nele, a personagem Carmen faz uma pergunta a Cecília após ouvir uma música, a qual ela sabia ser composta pela amiga em conjunto com o marido,

Me gustaría que me aclararas un problema que me tenía intrigado... Mientras tu Juan vivía y ustedes trabajaban juntos, incluso en los tiempos que, según usted, probaban a Ash, todos nos divertíamos tratando de descubrir dónde termina. y por donde empiezas... . Esfuerzo en vano. ¡Ustedes eran los hermanos siameses de la colaboración! [...] ¿Cómo es posible, entonces, que desde que empezaste a componer en solitario... hayas... cambiado tan radicalmente -no sé si decir el espíritu o el ritmo interior... de tu trabajo? ¿Después de tantos años!⁸⁸ (MARTÍNEZ SIERRA, 2009, p. 574)

jogo foi modificado mais tarde pelo espanhóis, que começaram a chama-lo de *tute*. Tem várias formas e pode ser jogado entre dois, três ou quatro jogadores. O objetivo do jogo é somar *tentos* (pontos). Se utiliza o baralho espanhol de 40 cartas (sem os 8s e 9s), as únicas exceções são o *tute subastado* e o *tute pierde en medio* (ou *tute bastardo*), onde os reis são retirados.

⁸⁷ “Os jovens ficam escandalizados quando uma velha diz o que pensa.” (Tradução nossa).

⁸⁸ “Gostaria que você esclarecesse um problema que me intrigou... Enquanto seu Juan viveu e vocês trabalharam juntos, mesmo nos tempos que, segundo você, tiveram um gostinho de Ash, todos nós nos divertimos tentando descobrir onde ele termina e onde você começa... ou vice-versa. Esforço vão. Vocês eram os irmãos siameses da colaboração! [...] Como é possível, então, que desde que você começou a compor sozinha... você... tenha mudado tão radicalmente - não sei se digo o espírito ou o ritmo interior... do seu trabalho? Depois de tantos anos!” (Tradução nossa).

Para nós, nesse trecho a história de vida de María parece transpassar as linhas de sua ficção e provocar a exposição de sua situação ao lado de Gregorio Martínez Sierra. Como mencionamos no primeiro capítulo, sabemos que o casal teve durante o casamento, antes do sucesso da companhia de teatro, momentos que ela ousou chamar de “horas serenas”, título que gostaria de ter atribuído à autobiografia *Gregorio y yo: medio siglo de colaboración (1953)* que já referimos neste trabalho. No texto, esses momentos de felicidade e harmonia conjugal, que cessaram após a conquista da fama do marido músico de Cecília, se apresentam de forma mais velada, no que Carmen descreveu com a onomatopéia “Ash!”.

Quanto a semelhança entre a vida da escritora e a ficção da autora, notamos ademais a presença de termos e expressões no discurso de Carmen, como “colaboração”, “onde começa um e termina outro”, “irmãos siameses”, que podem ser encontrados facilmente em uma leitura técnica das investigações sobre autoria dos Martínez Sierra. Este tipo de formulações se fazem presentes em grande escala na fortuna crítica dos dois, de autores que inclusive mencionamos neste trabalho, no subcapítulo “1.2. Pode uma mulher escrever?”.

Então, em nossa hipótese, María se projetou na criação de Cecília, a letrista e musicista que escreveu junto ao esposo, no entanto, não apenas nela, já que outras confissões da autora permeiam a trama, vindas das impressões das outras personagens e da própria narrativa.

Neste sentido, consideramos que a observação da personagem Carmen em relação à mudança da composição da amiga após a morte do esposo músico, a modo de inferência, pode ser vinculada ao que talvez María acreditava ter acontecido com sua escrita após a privação da tutela de Gregorio, logo da sua morte, no momento em que passa a assinar seus textos,

A mí, dice Carmen, estas canciones que ahora compones casi me dan miedo. Hacen un ruido que te conmueve por dentro, y ya busco tranquilidad. ¡Ah, estos vales, estos romances, estas canciones, estas melodías de nuestra juventud! ¡Cuánto pude llorar el día que estrenaste The Haunted Jungle! ¡Y qué feliz me sentí llorando, llorando!⁸⁹ (MARTÍNEZ SIERRA, 2009 p. 573)

A confissão sobre o que aconteceu com a escrita da amiga vem da outra senhora do grupo, pois é Sofia quem responde por Cecília, “después de tantos años... La infortunada mujer, sin darse cuenta, estaba cansada de trabajar en lo que no sentía.” (MARTÍNEZ SIERRA, 2009 p.574).⁹⁰ É esse um ponto que nos pareceu ser uma revelação instigante de María, já que pode estar expressando através da sua personagem que está escrevendo o que sente como mulher e não mais o que deve, para ser empreendido e dito por um homem, no caso Gregorio em seu passado. Esse será o momento em que María pôde ser ela, assim como a musicista. E por isso a mudança assusta a amiga, que sente perturbações pelo que manifesta a outra em sua arte, após a morte do marido.

Então, deduzimos que hipoteticamente María escrevia, naquele momento, o que elaborava de sua experiência biográfica por meio de sua literatura. Continuamos a análise do texto nesta perspectiva, e mais declarações apareceram.

Sofía discorreu que entendeu o porquê de a amiga ter colaborado tantos anos com o marido, sem ser reconhecida pelo trabalho pelo público. Seria por conta do que ela chamou de “milagres do amor no matrimônio”. Segundo ela mesma confessa às amigas, que ficam estarecidas, teve destino parecido na carreira do marido arqueólogo, na qual trabalhou como uma escrava, como conceituou, por 29 anos. A personagem alegou que a prática exaustiva da profissão era feita especialmente só por ela. E justificou,

⁸⁹ “Para mim, diz Carmen, essas músicas que você compõe agora quase me assustam. Eles fazem um barulho que mexe com você por dentro, e já estou em busca de tranquilidade. Ah, essas valsas, esses romances, essas músicas, essas melodias da nossa juventude! Quanto eu poderia chorar no dia em que você lançou The Haunted Jungle! E como me senti feliz chorando, chorando!” (Tradução nossa).

⁹⁰ “Depois de tantos anos... A infeliz, sem perceber, estava cansada de trabalhar naquilo que não sentia”(Tradução nossa).

!Que no hubiera hecho yo por ver brillar la chispa de dicha en sus ojos, por sentir el temblor con el que sus manos tomaron de las mías el trozo de boca de tarro decorado con relieves de una clase de trabajo manual en una guardería, por oírlo tartamudear: "¡Querida, tienes manos de hada para desenterrar el pasado!" ¡Les juro que comencé a creer en mi propio entusiasmo, les juro que era tan feliz como un tonto destruyendo tumbas y retirando basurales centenarios! Pero, en el mismo momento en que murió, me di cuenta de que había nacido para el futuro, y en cuanto regresé a España, dejándolo enterrado en aquel desierto, comprendí que nunca más podría volver a mirar, y mucho menos tocar, a un resto de siglos pasados, ¡aunque fuera de oro!... ⁹¹(MARTÍNEZ SIERRA, 2009, p.574)

Sofía decidiu não mais trabalhar com arqueologia porque se julgava demasiadamente cansada. Por outro lado, Cecília insistia em sua música, ainda que sombria, já que na viuvez era inteiramente sua. De certa maneira, María, através dessas confissões das anciãs, parece revelar a sua compreensão do quanto não fazia mais sentido olhar para o passado de sua escrita glamurosa junto a Gregorio. No conjunto das declarações dessas duas personagens faz reverberar seu olhar sobre o seu passado e presente. Por um lado, Sofía confessa “¡Comprendí que nunca más podría mirar, y mucho menos tocar, un vestigio de siglos pasados, aunque fuera de oro!”.⁹² Por outro, Cecília resolve seguir sua escrita particular para revelar genuinamente o que ela sentia.

Entretanto, em meio às lamentações sobre ter feito tudo por amor, Sofia confessa que não se importa com o dinheiro que perdeu entregando todos os objetos valiosos que havia descoberto à Espanha e assinala que lhe basta a galeria de exposições de arte “dadaísta, futurista, abstrata e psicanalítica” da qual é proprietária, assegurando que o que ainda não existe

⁹¹ “O que eu não teria feito para ver a centelha de bem-aventurança brilhar em seus olhos, para sentir o tremor com que suas mãos tiraram das minhas o pedaço de boca de jarro decorado com relevos de uma aula de trabalho manual em uma creche, para ouvir ele gaguejando: “Minha querida, você tem mãos de hada para desenterrar o passado!” Juro-vos que passei a acreditar no meu próprio entusiasmo, juro-vos que fui tão feliz como uma tola a destruir sepulturas e a remover lixões multicentenários! Mas, no mesmo momento em que ele morreu, percebi que ele havia nascido para o futuro, e assim que voltei para a Espanha, deixando-o enterrado naquele deserto, compreendi que nunca mais poderia olhar, muito menos tocar um resto de séculos passados, mesmo que fosse feito de ouro!...”(Tradução nossa).

⁹² “Comprendí que nunca mais poderia olhar, muito menos tocar um resto de séculos passados, mesmo que fosse feito de ouro!”(Tradução nossa).

é a sua vingança por ter trabalhado à sombra por tantos anos. A personagem revela que o que a sustenta e diverte é “vivir rodeado de una juventud entusiasta y pedante, el consuelo y compañía de mi vejez”⁹³(MARTÍNEZ SIERRA, 2009 p. 575). Para nós, fica evidente que as asserções do texto podem ser associadas à história da escritora, apontadas nesse trecho em relação à vida pessoal de María quanto à escrita tutelada.

Sofía enterra o seu passado e a profissão de arqueóloga, ou seja, o que lida com o velho, e procura ressignificar sua vida por meio do efeito de renovação e futuro, que é provocado pela galeria de arte, o que também pode ser interpretado como mais uma confissão de María quanto o que a move a escrever à juventude em *Maribel*.

Essa vontade da mulher velha estar em meio à juventude é explicada por Beauvoir (2016, p. 401) quando menciona que a mulher que não teve filhos expressa pelos mais jovens uma ternura maternal e talvez, em nossa concepção, deseje encarnar-se no jovem através da exploração da sua jovialidade e, em certo modo, ao procurar ser ouvida e considerada necessária por eles.

María consegue direcionar o texto *Tute de ancianas* (1960) às mulheres mais jovens. Quando Cecília considera que ela e as amigas foram estúpidas ao entregar os trabalhos aos parceiros e sugere que naquele momento os homens não eram mais capazes de persuadir as mulheres a fazerem isso como fizeram com elas, já que as jovens não possuem ilusões e por isso eram possuidoras de maior inteligência, a autora interpela a suas leitoras. Na continuação do diálogo, a personagem Martina infere que as mais jovens não são mais espertas, senão que começaram a trabalhar e portanto é a independência que as difere delas e, em nossa interpretação, as possibilitam de fazerem escolhas menos limitadas. O texto segue ao fim com a indagação de Carmen, “¿Serán más felices que nosotros?” (MARTÍNEZ SIERRA, 2009, p.

⁹³ “Viver rodeada de uma juventude entusiasmada e pedante, do conforto e da companhia da minha velhice”. (Tradução nossa).

578).⁹⁴ E, nas linhas seguintes, María parece querer alertar suas leitoras através da resposta de Sofia, que sugere que ainda há muitos percalços para a vida de uma mulher, ainda que moderna, como a bebida e o cigarro, que ela considera serem provocadores de desequilíbrios e portas de entrada para os homens chantagistas e gigolôs, disfarçados de grandes amores.

María desenha essa armadilha, em *El mago y la brujita* (1960), texto também publicado em *Maribel*, narrativa que não traz uma anciã em seu núcleo de personagens, mas conforme destacou Vizcarra e Sastre (2009), é precedida pela seguinte nota realizada pela autora “He aquí una deliciosa fantasía, en la que vemos al burlador, que al fin y al cabo es un hombre, ridiculizado por alguien que, tal vez por ser mujer, sabe más de burla que él.”⁹⁵ (MARTÍNEZ SIERRA, 2009, p. 469). A nota de María sugere sua percepção sobre o que zomba, engana e ridiculariza ser sempre um homem em sua posição social favorável a isso, em contraste, a que é ridicularizada e portanto entende melhor sobre o assunto é a mulher, e é nisso que mora sua força. Vemos essa ideia no desenrolar da trama, onde uma jovem bruxa através de uma armação rouba o professor, que se diz mago mas não passa de um farsante que vive por enganar moças inocentes. Porém, mesmo compreendendo a falha de caráter do homem, a bruxa ou a “bruxinha” se revela apaixonada para a amiga, outra personagem, no final da narrativa. Situação perigosa para as mulheres modernas, sobre a qual alertou e lamentou a velha Sofia em *Tute de ancianas* (1960), o que nos faz identificar a condição de conselheira de María, quem provoca um diálogo entre as gerações por meio das ficções.

Também em *Tute de ancianas* (1960) há um consenso entre as personagens sobre essas aventuras amorosas que são vividas pela mulher a partir do momento que envelhece. Segundo elas, quando a mulher velha se relaciona ou flerta com homens é sinal de glória como é para os homens em todas as idades. A velhice é para a mulher o momento em que a desonra não as

⁹⁴ “Elas serão mais felizes do que nós?” (Tradução nossa).

⁹⁵ “Aqui está uma fantasia deliciosa, na qual vemos o zombador, que afinal é um homem, ridicularizado por alguém que, talvez por ser mulher, sabe mais de zombaria do que ele.” (Tradução nossa).

atinge mais. Podemos pontuar que isto acontece, como já mencionamos, porque a mulher madura, não é vista mais como mulher pela sociedade. Como já viveu, amou e teve experiências sexuais perdeu a faceta de ninfa dotada da sensualidade e fecundidade que se aplica à jovem.

A respeito disto, Beauvoir (2016, p. 392) assinala que a mulher velha luta para que seus desejos sexuais continuem vivos, de forma que procura amantes mais novos porque os considera presas mais fáceis de serem capturadas. Esse é o momento em que a mulher entende que a frivolidade e as resistências param com o marido, portanto, a busca do desejo já não é encontrada no âmbito conjugal, mas em amantes, na luta por conservar os encantos de conquista e sedução. De alguma maneira, isto é uma forma de enganar a si mesma, uma renovação por meio das aventuras, o que as anciãs denominam como glória em *Tute de ancianas* (1960).

Nos textos mencionados, protagonizados por anciãs, identificamos também impressões expressivas ou veladas das mulheres sobre a morte.

Em *La abuela vuelve a sí* (1960), a avó inicia seu ritual de liberdade, sem a família em casa, cantarolando os versos em francês “Si mes vers avaient des ailes, ils voleraient près de vous...” (MARTÍNEZ SIERRA, 2009, p. 447)⁹⁶ e pensa intimamente que a canção voltou a sua mente depois de anos enterrada na memória, para a continuação seguir a cantoria na língua materna “Me contaron que, al morir, un hombre de corazón sintió o presumió sentir en Cádiz, repercutir un beso dado en Cantón” (MARTÍNEZ SIERRA, 2009, p. 447)⁹⁷. Segundo nossa apreciação, o pensamento da morte acomete a avó de forma inconsciente através da música. Antes da personagem associar a canção que considera vir do nada a sua situação e iniciar a narrativa imersa e lamuriosa sobre sua velhice e finitude, ela indaga “Cuando muera, ¿se convertirán en prosaicas realidades todos los sueños que han encantado las almas de los

⁹⁶ “Se meus vermes tivessem asas, eles voariam perto de você...” (tradução nossa).

⁹⁷ “Disseram-me que, ao morrer, um homem de coração sentiu ou presumiu sentir em Cádiz o impacto de um beijo dado em Cantão.”(tradução nossa).

hombres durante siglos y siglos? [...] Siempre es un consuelo pensar que, después de todo, hay que morir...”⁹⁸ (MARTÍNEZ SIERRA, 2009, p. 447).

Já em *La muerte de la Matriarca* (1961) o tema da morte, que é central na história, é manifestado na voz da própria anciã de forma imprevisível, como muitas das confissões que ela realiza, que citamos anteriormente. Aqui também aparece uma alusão aos vermes. Neste caso, a matriarca expressa um profundo horror pelos vermes que poderão se alimentar do seu corpo apodrecido, caso a enterrem, e impõe ao filho cristão que a queime e jogue as cinzas no terraço, mesmo contra vontade religiosa dele, quem deseja enterrá-la. A presença da palavra verme nas duas narrativas e trechos destacados nos chamou atenção, pois em ambas as obras se utiliza o termo para abordar de uma maneira crua e direta esse tema de forma mais materialista.

Em *Meditación de invierno* (1958)⁹⁹, que também apareceu na revista *Maribel*, há um devaneio íntimo da narradora, marcado pela sua velhice. Ela desenvolve uma conversa consigo mesma, criando um fluxo de pensamentos sobre a morte. Nesse texto, María tece um diálogo sobre a alma entre um anjo e o corpo, personificado em personagem, que o velho visualiza e por sua vez, também participa.

Visualizamos que a ideia que funda esta narrativa parte de princípios místicos, presentes na leitura de Fray Luis de Granada do século XVI,¹⁰⁰ sobre a morte, a existência do sobrenatural e a separação do espírito da carne. O religioso em questão tem uma obra intitulada “*Livro da*

⁹⁸ “Quando eu morrer, todos os sonhos que encantaram as almas dos homens durante séculos e séculos se tornarão realidades prosaicas? [...]. É sempre um conforto pensar que, afinal, é preciso morrer...” (Tradução nossa).

⁹⁹ Em *Maribel* aparece precedido por esta nota: “Diante da impossibilidade de segurar a alma quando ela se descontrola, o Anjo diz: Eu sou aquele que tem asas, mas ela – a alma – é quem voa acima de todas as fronteiras.” (Destaque de VIZCARRA E SASTRE)

¹⁰⁰ Luís de Granada, nascido como Luís Sarria, foi um religioso da Ordem dos Pregadores, cuja vida decorreu essencialmente em Portugal, morrendo em Lisboa com 83 anos de idade, tendo vivido 47 em Portugal.

Oração e da meditação” (1517), que pode ter influenciado até mesmo no título da narrativa de María.

No texto de María é possível identificar várias menções sobre o cansaço do corpo e da mente, como por exemplo as frases “Estaba cansada de escribir, cansada de leer y cansada de pensar. Decidí darme un baño de olvido de la nada. Como precaución, conviene aprender a sumergirse en el 'no ser' ¹⁰¹ e “Coloqué la manta de la vejez sobre mis rodillas.”¹⁰² (MARTÍNEZ SIERRA, 2009, p. 494). Segundo nossa perspectiva, mergulhar no “não ser” pode ser interpretado como mergulhar em si mesmo esquecendo que o corpo está velho e que está morrendo, dando pausa às aporrinhações e práticas que o levem à exaustão mental ainda maior. Em outros termos, é descansar da velhice.

Para nós, as intuições de María parecem transcorrer as linhas do texto. O narrador, que assim como María é intelectual e vive imerso em meio a seus escritos, no meio da sua meditação assegura que no dia que a alma descansar morrerá de tédio. Entendemos que o conceito de alma para María pode ser assimilado pelo que anima, derivado do termo latim “animu”. De modo que podemos sustentar que o seu trabalho intelectual, imerso nos escritos e leituras, é o que lhe dá vida, lhe dá alma, pois, por sua vez, a mesma escritora em alguns de seus textos denominou de alma o que lhe dá ânimo e vitalidade, aludindo por exemplo ao que provoca a arte no ser humano.

Por outro lado, em *Meditación de invierno* (1958), a alma é também o espírito que só pode ser levado pelo anjo da morte quando o permita o corpo. Essa luta empreendida entre o corpo e o anjo, enquanto a morte se aconchega, parece indicar que o corpo iluminado pela alma e sua força avassaladora ainda vence. Trata-se de uma luta narrada na história e sentida, em

¹⁰¹ “Estava cansada de escrever, cansada de ler e cansada de pensar. Resolvi tomar um banho de esquecimento do nada. Por precaução, é aconselhável aprender a mergulhar no ‘não ser.’” (Tradução nossa).

¹⁰² “Coloquei o cobertor da velhice sobre os joelhos.”(Tradução nossa).

nosso olhar, pela escritora no auge de seus 84 anos, quem, dona de uma alma valente e persistente no trabalho criativo, tematiza o assunto graças a que conta com um corpo que a obedece e lhe permite escrever no inverno argentino.

No texto *Porque se mató un hombre* (1953), seu penúltimo publicado em *Maribel*, mais uma vez a presença do tema da morte se apresenta ao lado do da velhice. Neste caso, se colocam lado a lado as elucidações antagônicas sobre a morte, uma materialista e outra mística e mais romântica, que se apresentaram separadamente nos textos mencionados anteriormente.

Nesta obra, um homem e uma mulher de longa idade, cuja soma o narrador destaca que dá um século e meio, dialogam em um café. Os dois riem da própria ostentação que sustentam sobre sua cultura e erudição, o que sugere que o pedantismo é um prazer inerente aos velhos. As personagens continuam a zombaria a respeito da senilidade ao lerem no jornal que uma mulher morreu naquele dia com 105 anos, considerando que não há porque se desesperar com a morte, devido a que ainda possuem muito tempo. E é então que surge a dúvida, por que as pessoas se matam? A mulher, segundo a senhora, sempre por amor e o homem pela falência. E é nessa discussão que vão desenrolando os papéis em que acreditam pertencer a cada gênero, especificando que o homem é quem cuida das necessidades materiais essenciais para a existência de ambos e a mulher dos sentimentalismos. No desenrolar da história que conta o velho de por que desistiu de findar com sua vida os papéis se invertem, já que ele relembra como passou a ser sentimental diante esse episódio acontecido na sua juventude, enquanto a sua esposa, que o impediu de fazê-lo, teve uma abordagem esdruxulamente racional e prática.

Apesar do sexismo evidente no diálogo dos personagens, com o relato do velho María pode ter provocado nas leitoras contemporâneas à publicação reflexões sobre esses papéis estabelecidos não essencialmente existirem. Além disso, o que se destacou no enredo, para nós, em relação à morte e à velhice, foi a comicidade com que os dois senhores que protagonizam a

história trataram o tema, proporcionando uma leveza ao texto, ainda que tenha se focado no tópico do suicídio.

Concluimos que através da sua literatura, observando pausadamente os diálogos fictícios entre os personagens e as meditações apresentadas nas obras, podemos inferir quais foram as problematizações que a escritora elaborou na finitude da sua vida e a respeito dela. O tema, como foi indicado nos parágrafos prévios, é abordado desde diferentes ângulos. Sendo sobre a deterioração do corpo, seu descarte ou alocação após a morte, sobre a presença de um espírito ou de uma alma subjetiva capaz de gerar vitalidade, transpassar barreiras e não permitir ao corpo sucumbir ao tempo, ou ainda, da forma mais hilária possível, rindo da finitude da existência e da condição do velho na sociedade.

María descreveu a mulher velha e seus conflitos em sua ficção destinada às jovens leitoras de *Maribel*, de forma que as características de suas personagens pudessem ser associadas pelas leitoras em seus cotidianos às mulheres do entorno. O repertório de anciãs apresentadas nas obras incluiu aquela que fala o que pensa com despudor, envergonhando e assustando os familiares e os mais jovens, aquela que confessa ao marido seu ciúme, aquelas intelectuais que foram tuteladas profissionalmente pelos maridos. Qualquer dessas anciãs poderia ser uma senhora conhecida, uma professora, avó, tia ou até a própria mãe que envelheceu em posição social e cultural menos favorável, em comparação com elas. Em geral, mulheres velhas com as características descritas e relacionadas, muitas vezes, à visão de Simone Beauvoir (1949).

Portanto, por meio das leituras das obras de María em *Maribel*, onde foi problematizado o lugar e as condições das mulheres na sociedade, compreendemos que a revista veiculou através das publicações o diálogo entre as gerações, a modo de uma troca que ocorreu na escrita e na leitura. Em certo sentido, as tramas das ficções podem ser lidas como confissões e percepções da existência da própria escritora, que apresentada como intelectual experiente de

um país europeu e desempenhando por isso o estereótipo de mulher sábia, encontrou um lugar autorizado para falar e se dirigir ao público mais jovem, composto pela mulher moderna argentina dos anos cinquenta, que pode ter visto nas personagens da autora um reflexo do seu amanhã.

Finalmente, concluimos que a voz de María já anciã reverberou em suas personagens velhas e nas tramas, de forma que sua percepção sobre a vida, sobre a morte, sobre sua escrita protegida e sobre a condição da mulher se configuraram, para nós, como confissões manifestadas em sua literatura evidenciando muitas vezes sua autoconsciência feminista.

Considerações Finais

As palavras que seguem marcam o fim e, ao mesmo tempo, falam do início deste trabalho. Para fechar a travessia de María até a sua velhice, lembrada nas páginas anteriores, resulta propício reivindicar qual era o intuito inicial desta dissertação e relatar o rumo que foi tomando com o tempo e as leituras. Dito de outro modo, apresentamos aqui o percurso desta escrita.

Quando no caminho acadêmico a história de María nos atravessou, percebemos que teríamos que lidar com muitos dados já levantados nas últimas décadas sobre a autora e a problemática de sua autoria junto ao marido, somada a sua múltipla jornada intelectual e política. Para depois ir em busca de delimitações de pesquisa que nos proporcionassem uma fluência mais digna em um trabalho que colaborasse e agregasse a fortuna crítica da escritora.

Como a embaraçosa colaboração entre o casal Martínez Sierra acompanhou a nossa escrita por largos passos, nossos olhares sempre procuraram por hipóteses que nos indicassem a visão de María sobre sua escrita tutelada, de forma que vissemos um apontamento ou até mesmo um escárnio em suas confidências autobiográficas ou em correspondências sobre Gregorio, já que era dona de uma autoconsciência feminista e nós e outros pesquisadores consideramos a sua situação impertinente perante o cânone literário.

Porém, algo que nos foi sendo indicado, e se tornou uma visão particular nossa sobre a pesquisa, foi que María foi colaboradora da obra de Gregorio e o fez, em grande peso, por amor. Havia uma grande relação de carinho e respeito da parte dela por Gregorio, mesmo após o casamento ter terminado por conta dele tê-la deixado por uma atriz da companhia com a qual viveu até seus últimos dias.

Desde o começo das investigações um ponto nos chamava a atenção: ela ter se estabelecido em Buenos Aires no exílio. O fato da cidade portenha se situar na América Latina parecia nos aproximar da escritora, já que inicialmente a visão sobre ela parecia distante de

nossa realidade, se consideramos que seu auge como feminista e política se deu na Espanha do início do século XX e sua criação literária, surripiada pelo marido, se tratava em sua vasta produção de um gênero teatral já defasado atualmente, a pantomima.

Começamos a procurar sobre o exílio argentino de María e encontramos a partir do volume *Teatro del Exilio: Tragedia de la perra vida*, textos da autora que foram resgatados e publicados, alguns inéditos, em conjunto de forma detalhada e fidedigna.

A leitura das obras de María produzidas e publicadas no auge de sua velhice nos indicou o último trajeto de definição para nossa escrita. Dissertaríamos sobre a mulher e a velhice tão presentes na literatura da autora daquele momento, especialmente no periódico *Maribel*.

Maribel foi uma descoberta interessante como material de análise, porque por meio dessa revista pudemos visualizar de que forma a mídia se conectava à classe trabalhadora feminina, utilizava meios de persuadir as mulheres economicamente para adquirirem produtos apelando ao discurso sexista descarado e apelativo, e, simultaneamente, apresentava para elas discursos feministas. Esse processo nos deu parâmetros para compreender em qual nicho María se inseriu, tanto no mercado editorial como na sociedade argentina da década de 50 e 60.

O fato de María publicar no periódico, cujas publicações maiormente se enquadravam na tradição falocêntrica e patriarcal da sociedade, nos indicou o reflexo de sua própria escrita, que destoava ao trabalhar personagens e temas sobre a mulher moderna, de forma mais emancipatória e feminista.

Consideramos que a escrita de María se apresentou mais desnuda em sua velhice. A sua posição sobre a mulher na ficção se apresentou de forma mais súbita, ao partir de personagens idosas que tinham como característica o despudor e a audácia, posição que era cara às mulheres mais jovens. María utilizou da liberdade da mulher velha para dizer o que pensava de forma mais clara e se posicionou como mentora do jovem público feminino.

Sua escrita sendo uma artista senil, ainda que tenham sido publicações tímidas em uma revista de poucos recursos, expôs que as mulheres velhas não estavam a parte daquela sociedade. As mulheres velhas continuavam pensando, trabalhando, amando e até podiam anunciar um destino diferente as suas sucessoras, caso elas conseguissem refletir sobre a condição da mulher através de seus relatos e confissões.

Em consonância com o até aqui exposto, acreditamos que os textos que María produziu no exílio ainda vão render no futuro trabalhos em diversas perspectivas, já que o resgate de seu nome no âmbito literário aconteceu apenas nas últimas duas décadas e pouco se falou sobre sua escrita na Argentina.

Esperamos que esse trabalho tenha colaborado para que o nome de María continue sendo lembrado, como além de uma grande feminista, uma grande escritora que escreveu por paixão e dom, mesmo que tudo em seu percurso tenha dificultado essa relação tão sensível entre a mulher e a literatura no século passado.

Referências

ALDAGALÁN, Carlos Sánchez Díaz. **María de la O Lejárraga: la imagen de la mujer en su literatura**. 2018. Tese (Doutorado) - Universidad de la Rioja, Facultad de letras y de la Educación, Departamento de Filologías Hispánica y Clásica, Logroño, 2018.

ARCHIVO HISTÓRICO DE REVISTAS ARGENTINAS. Disponível em: <https://ahira.com.ar/>. Acesso em 29 ago 2024.

ARÉVALO, Miguel Guerra. **La pantomima musical a principios del siglo XX en España: a la vanguardia europea**. 2016. Dissertação (Mestrado) - Universidad Complutense Madrid, Madri, 2016. Disponível em: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/40043/1/TFM%20COMPLETO.%20definitivo.%20Noviembre%202016.pdf>. Acesso em 15 jan. 2023.

ARRUDA, Michele Fonseca de. **Das trincheiras da guerra civil às interseções literárias – leitura de Réquiem por un campesino español, de Ramón J. Sender e Cinco horas con Mario, de Miguel Delibes**. 2016. Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Letras, Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/bitstream/handle/1/3679/TESE%20PDF%20-%20MICHELE%20ARRUDA.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em 01 out 2023.

AGUILERA, Juan. **Juan Aguilera estudia a María Lejárraga** (entrevista realizada por José Luis Campal). La Ratonera. Revista asturiana de teatro, Asturias, Espanha, N.º 20, p. 110-119, 2007.

BAVOSI, Horacio Santiago. **Imaginarios sociales de vejez femenina presentes en discursos publicitarios de productos para el cuidado de la piel del rostro femenino en la revista argentina Para Ti**. 2019. Tese (Doutorado) - Universidad Autónoma de Barcelona, Espanha, 2019. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10803/669464>. Acesso em 29 ago 2024.

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo sexo: A experiência vivida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

BEAUVOIR, Simone de. **A velhice: A realidade incômoda**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

BLANCO, Alda. **Una mujer por caminos de España: María Martínez Sierra y la política**. Em J. Aguilera Sastre (Coord.), *María Martínez Sierra y la República: ilusión y compromiso: II Jornadas sobre María Lejárraga*, Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, Espanha, p. 173-188, 2002.

BLANCO, Alda. **María Martínez Sierra: hacia una lectura de su vida y obra**. *Arbor*, 182(719), p. 337–345, 2006. Disponível em: <https://doi.org/10.3989/arbor.2006.i719.34>. Acesso em mai 2023.

BLANCO, Alda. **María Martínez Sierra: feminismo y exilio**. Em *El exilio literario de 1939. Setenta años después*, María Teresa González e Juan Aguilera Sastre (Coord.). Logroño: Universidad de La Rioja, p. 359-374, 2001.

BOURDIEU, Pierre. **Capital simbólico e classes sociais**. *Novos Estudos CEBRAP*, N.º 96, p. 105–115, 2013. Disponível em: https://doi.org/10.1590/S0101-33002013_000200008. Acesso em ago 2023.

CHECA PUERTA, Julio Enrique. **Los teatros de Gregorio Martínez Sierra**. Fundación Universitaria Española, Madrid, 1998.

COLETES, Agustín Blanco. **Más sobre Tagore en España: una traducción olvidada (inglés-español) de Martínez Sierra**, Archivum: Revista de la Facultad de Filología, N.º 50-51, p. 119-148, 2000. Disponível em: [Vista de Más sobre Tagore en España: una traducción olvidada \(inglés-español\) de Martínez Sierra | Archivum \(uniovi.es\)](#). Acesso em 10 jul 2023.

COSSE, Isabella. **Claudia: la revista de la mujer moderna en la Argentina de los años sesenta (1957-1973)**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Mora, v. 17, N.º 1, 07/2011. Disponível em: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1853-001X2011000100007&lng=es&nrm=iso. Acesso em 04 jul 2024.

ESPADA, Beatriz Cruz. **La literatura femenina de liberación desde la generación de 98 hasta del 27. Paradigmas, temas y evolución general**. 2021. Dissertação (Mestrado) - Universidad de Sevilla, Espanha. Disponível em: https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/131398/TFM_115_CRUZ%20ESPADA%2C%20BEATRIZ_JUN_20-21-.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em 10 set 2023.

FALLA, Manuel de, Martínez Sierra, Gregorio. **El amor brujo**. Madrid: Imprenta de R. Velasco, 1915.

FORD, A. Rivera, J. B. **Los Medios Masivos de Comunicación en Argentina**. Em Ford, A., Rivera, J. B., Medios de Comunicación y Cultura Popular. Buenos Aires: Legasa, 1985, p. 27-45. Disponível em: http://www.rehime.com.ar/escritos/documentos/idexalfa/r/rivera/Jorge%20B%20Rivera_Ford_Romano%20-%20Medios%20de%20Comunicacion%20y%20Cultura%20Popular.pdf. Acesso em 19 fev 2024.

FRANCO, Marcela. Pulido, Nora. **¿Capitanas o Guardianas del Hogar? Deseos y Mandatos en la Argentina Peronista**. Boletín Americanista. N.º 47, p. 113-125, 1997. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/28263967_Capitanas_o_guardianas_del_hogar_Deseos_y_mandatos_en_la_Argentina_Peronista/fulltext/0e60633cf0c46d4f0ab9de60/Capitanas-o-guardianas-del-hogar-Deseos-y-mandatos-en-la-Argentina-Peronista.pdf. Acesso em jun 2024.

GARCÍA, Francisco Fuster. **Socialismo y feminismo, la pedagogía de María Lejárraga**. Em Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo, N.º 30, p. 117-123, 2009. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3105365>. Acesso em jun 2024.

GARCÍA ROMERO, Gloria, Botello Hermosa, Alicia. **El amor en el discurso de las revistas juveniles femeninas**. Investigaciones multidisciplinares en género: II Congreso Universitario Nacional Investigación y Género, Espanha, Sevilla, 17 e 18 de junho de 2010, p. 327-337. Disponível em: https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/40175/Pages%20from%20Investigacion_Genero_103-1-680-22.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em 29 ago 2024

PEÑA, María Luz González, Sastre, Juan Aguilera. **Epistolario Manuel de Falla - María Lejárraga y Gregorio Martínez Sierra (1913- 1943)**. Granada: Editorial Universitaria de Granada, 2020.

GULLON, Ricardo. **Relaciones amistosas y literarias entre Juan Ramón Jiménez y los Martínez Sierra**. San Juan de Porto Rico: Ediciones de la Torre, p. 9-43, 1961.

JONES, Joseph R. **María Lejárraga de Martínez Sierra (1874 - 1974). Libretista y Letrista.** Berceo N.º 147, p. 55-95, 2004. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1387369>. Acesso em 03 mar 2023.

JOHNSON, Roberta. **Teoría feminista en Tú eres la paz, de María Martínez Sierra.** Actas XIV Congreso AIH, N.º 3, p. 323-330, 2004. Disponível em: https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/14/aih_14_3_038.pdf. Acesso em 20 set 2023.

LEJÁRRAGA, María de la O. **Cuentos breves: lecturas recreativas para niños.** Madri: Imprenta de Enrique Rojas, 1899.

LÓPEZ, Jordi Luengo. **María de la O Lejárraga em "Preto e Branco". Colunas, cartas e calendários antes do advento da Mulher Moderna.** Revista de Escritores Ibéricos, N.º 4, p. 121-152, 2016. Disponível em: <https://revistas.uned.es/index.php/REI/article/view/17150/15134>. Acesso em ago 2023.

LÓPEZ, Lorena Paz. **Un exilio activo: trabajo, vejez y feminismo en María Martínez Sierra.** Iberoamericana, N.º 81, Espanha, 2022. Disponível em: <https://orcid.org/0000-0002-9103-7145>. Acesso em 21 jan 2021.

LUDMER, Josefina. La Sartén por el mango, **Las tretas del débil.** Puerto Rico: Ediciones El Huracán, 1985.

MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio. **La mujer moderna,** Madri: Estrella, 1920, p.13.

MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio. **Feminismo, feminidad, españolismo,** Madri: Renacimiento, 1917, p.15.

MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio. **Cartas a las mujeres de España,** Madri: CIBsica Española, 1916, p. 98.

MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio. **Nuevas cartas a las mujeres de España,** Madri: Iberoamericana de Publicaciones, 1932, p. 176.

MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio Prólogo. Anotaciones preliminares. Em G. Martínez Sierra, **Tú eres la paz.** Madri: Colección Austral, Espasa-Calpe, 1952, p. 7-12.

MARTÍNEZ SIERRA, María. La mujer española ante la República, Madri, Ediciones de La Esfinge, 1931.

MARTÍNEZ SIERRA, María. **Gregorio y yo: medio siglo de colaboración.** Valencia: Pre-Textos, 2000. Ed. Alda Blanco.

MARTÍNEZ SIERRA, María. **Tragedia de la perra vida y otras diversiones:** teatro del exilio 1939-1974. J. Aguilera Sastre e I. Lizárraga (eds.). Sevilla: Renacimiento, 2009.

MARTÍNEZ SIERRA, María. **Una mujer por caminos de España.** Madri, Castalia, 1989. Ed. de Alda Blanco.

MARTINS, APV. Gênero, ciência e cultura. Em **Visões do feminino: a medicina da mulher nos séculos XIX e XX.** Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2004, p. 21-61. História e Saúde collection. ISBN 978-85-7541-451-4. Disponível em: <https://books.scielo.org/id/jnzhd/pdf/martins-9788575414514-03.pdf>. Acesso em jun 2023.

MIGUEL BENEVIDES LIBRARY AND ARCHIVES. Library and Archives. University of Sao Thomas. **Blanco y Negro: revista ilustrada**. Año XXV, N.º 1246, 04/1915. Disponível em: <https://ustdigitallibrary.contentdm.oclc.org/digital/collection/blancoynegr/id/17516>. Acesso em 10 nov 2023.

MORANTA, Inma Rodríguez. **Nuevas luces sobre María Lejárraga (1874-1974). Unas traducciones en la sombra de 1907**. Em Language, Literature, Computation, N.º 4, 2011 Publicacions Universitat Rovira i Virgili. ISSN: 2013-939X.

O'CONNOR, Patrícia. **Gregorio y María Martínez Sierra. Crónica de una colaboración**. Madri: La Avispa, 1987.

O'CONNOR, Patrícia. **Mito y realidad de una dramaturga española: María Martínez Sierra**. La Rioja, Instituto de Estudios Riojanos, 2003.

OJEDA, Esther López. **Del teatro a la ópera: María Lejárraga y José María Usandizaga**. Em Revista do Fórum Internacional de Estudos em Música e Dança Vol. 2, N.º 2, 2013, 63. Disponível em: <https://proa.ua.pt/index.php/postip/article/view/1297/1072>. Acesso em 16 jan 2023.

OSTA VÁZQUEZ, María Laura. **Uma síntese da história das mulheres na Argentina. Resenha**. Em Revista Estudos Feministas N.º 17 (3), 12/2009. Universidade de Santa Catarina. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/WSDrKTHKbH9xF4GtGJ87NcM/>. Acesso em 29 ago 2024.

PENÓN, José Luís. **Ecós de Eureka, de Edgar Allan Poe, en la literatura española de principios del S. XX**. School of Languages and Literatures, University College Dublin, 2013. Disponível em: <https://aigne.ucc.ie/index.php/aigne/article/view/1509>. Acesso em 16 jan 2023.

PERROT, Michelle. **As mulheres ou os silêncios da história**. Tradução de Viviane Ribeiro. Bauru: EDUSC, 2005, p. 520.

PINEDO, Rebeca. **La construcción social de la mujer por el catolicismo y las derechas españolas en la época contemporánea**. 2015. Tese (Doutorado) - Universidad de Cantabria, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Historia Moderna y Contemporánea, Espanha, 2015. Disponível em: <https://repositorio.unican.es/xmlui/bitstream/handle/10902/8332/Tesis%20RAP.pdf?sequence=1>. Acesso em 14 jan 2023.

QUIZA, María Jesús Matilla. **María Lejárraga y el asociacionismo femenino. 1900-1936**. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2002.

REVISTA MARIBEL. Edição 1954. Ano XXVIII, N.º 1389. Disponível em: <https://www.etsy.com/listing/609800458/1959-maribel-vintage-magazine-written-in>. Acesso em 29 ago 2024.

REVISTA MARIBEL. Edição 1960. Ano XVI, N.º 785.

REVISTA MARIBEL. Edições anos 50s. Ano XXIII, N.º 1128; ano XXIII, N.º 1134; ano XXIV, N.º 1182; ano XXVI, N.º 1272. Disponível em: <https://paginasconhistoria.cl/product/pack-revista-maribel-anos-50s-x4/>. Acesso em 29 ago 2024.

RICŒUR, Paul. **La memoria ejercida: uso y abuso.** Em RICOUER, Paul. La memoria, la historia, el olvido. Trad. Agustín Neira. Buenos Aires: FCE, 2000. p. 81-123.

RODRIGO, Antonina. **María Lejárraga: una mujer en la sombra.** Madri: Ediciones VOSA, 1994.

SANTAYANA, Pelayo Jardón Pardo de. **El feminismo de Margarita Nelken: un compromiso jurídico y político-social.** Tese (Doutorado) - Universidad Nacional de Educación a Distancia. Espanha, 2011. Disponível em: [El feminismo de Margarita Nelken: un compromiso jurídico y político-social - Dialnet \(unirioja.es\)](#). Acesso em 20 set 2023.

SASTRE, Juan Aguilera. **Misión y futuro del teatro: dos conferencias (1946) de María Martínez Sierra.** Cuadernos de teatro español contemporáneo, N.º 1, 2010, p. 5-16.

SASTRE, Juan Aguilera. VIZCARRA, Isabel Lizarraga. LEJÁRRAGA, Antonio González. **María de Lá o Lejárraga: Epistolario del exilio. Cartas Familiares (1939 - 1969).** Espanha: Editorial Renacimiento, 2021.

SCHAUFLER, María Laura. **La construcción del erotismo en revistas femeninas de los años sesenta en Argentina.** 2º ENCUENTRO DE INVESTIGACIONES SOBRE PROBLEMÁTICAS DE GÉNERO DEL LITORAL. 23 e 24 de Maio 2013. Facultad de Trabajo Social, UNER, Paraná, Entre Ríos.

SCHAUFLER, María Laura. **Feminidades y feminismo en la prensa de la década del 60 en Argentina.** Instituto Nacional de Antropología e Historia, Revista de Estudios de Antropología Sexual, 1, 9, 05/2018. Disponível em: <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/208372>. Acesso em 29 ago 2024

SCHAUFLER, María Laura. **Confección de un archivo digital de revistas femeninas de la década del '60 en Argentina.** Revista Binacional Brasil-Argentina: Diálogo Entre As Ciências, 8(1), p. 91-105, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.22481/rbba.v8i1.5037>

VIZCARRA, Lizarraga, Sastre. Aguilera. (Prólogo) **Teatro Del Exilio: Fiesta del Olimpo y otras diversiones.** Sevilla: Editorial Renacimiento, 2009.

WOOLF, V. **Um teto todo seu.** 1ed. São Paulo: Lafonte, 2020

ZABALETA, M. R. **O partido das mulheres peronistas: história, característica e conseqüências (Argentina 1947-1955).** *Diálogos*, 4(1), 01 - 32, 2017. Disponível em: <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/Dialogos/article/view/37599>. Acesso em 03 mar 2023.

MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio. **Mujer. Cada uno y su vida.** Madri: Saturnino Calleja, 1925.

MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio. **Canción de Cuna. Primavera en otoño. Lirio entre espinas.** Madri: Estrella, 1927.

MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio. **Tú eres la paz.** Barcelona: Montaner y Simón, 1944.

MARTÍNEZ SIERRA, María. **Sortilegio (Inédito).** Valencia: Dones. Art, Festival IV Octubre Dones, Cicle de Dramaturgues Republicanes, 2009.

Apêndices

Apêndice 1 - Tabela Obras publicadas por Gregório (com a indicação das que, hoje se sabe, foram escritas por María) e as firmadas por María, na Espanha.^{103 104}

PUBLICAÇÃO :	ANO:	TIPO:	CONCEBIDO POR:	ASSINADO POR:
<i>El poema de trabajo</i>	1898	Livro	Gregorio	Gregório Martínez Sierra
<i>Cuentos Breves</i>	1899	Livro	María	María de O Lejárraga
<i>Flores de escarcha</i>	1900	Livro	Gregorio e María	Gregório Martínez Sierra
<i>Diálogos fantásticos</i>	1899	Livro	Gregorio e María	Gregório Martínez Sierra
<i>Almas ausentes</i>	1900	Conto	María e Gregório	Gregório Martínez Sierra
<i>Vida Moderna</i>	1901	Revista	María	Gregório Martínez Sierra
<i>Helios</i>		Revista	María, Gregorio e Juan Ramón Jiménez	Gregório Martínez Sierra
<i>Sol de tarde</i>	1904	Teatro		Gregório Martínez Sierra
<i>La humilde verdad (1905)</i>	1905	Teatro	María	Gregório Martínez Sierra
<i>La tristeza del Quixote</i>	1905	Teatro		Gregório Martínez Sierra

¹⁰³ A construção do quadro foi feita amparada nos textos de Gullón (1961) , O'Connor (2003), Aldágalan (2018), que por vezes assinalaram a autoria de María exclusiva e também colaborativa junto ao marido.

¹⁰⁴ As obras publicadas que não indicamos a concepção María, ou de Gregorio, são publicações que a fortuna crítica sobre a autoria de María sobre os textos do marido não desvendou a autoria certa ou contribuição da escritora, até o presente momento.

<i>Motivos</i>	1905	Teatro		Gregorio Martínez Sierra
<i>Pascua Florida</i>	1906	Teatro	María	Gregorio Martínez Sierra
<i>Tú eres la paz</i>	1906	Teatro	María	Gregorio Martínez Sierra
<i>La feria de Neuilly</i>	1907	Teatro		Gregorio Martínez Sierra
<i>Aldea ilusoria</i>	1907	Teatro		Gregorio Martínez Sierra
<i>La casa de la primavera</i>	1907	Teatro	Gregorio e María	Gregorio Martínez Sierra
<i>Aventura</i>	1907	Teatro		Gregorio Martínez Sierra
<i>Renacimiento</i>	1907	Revista	María, Gregorio e Juan Ramón Jiménez	Gregorio Martínez Sierra
<i>Beata primavera</i>	1908	Teatro		Gregorio Martínez Sierra
<i>El peregrino ilusionado</i>	1908	Livro de Viagem	María	Gregorio Martínez Sierra
<i>Torre de marfil</i>	1908	Teatro		Gregorio Martínez Sierra
<i>Juventud, divino tesoro</i>	1908	Teatro		Gregorio Martínez Sierra
<i>Vida y dulzura</i>	1908	Teatro		Gregorio Martínez Sierra
<i>Hechizo de amor</i>	1908	Teatro		Gregorio Martínez Sierra
<i>La selva muda</i>	1909	Teatro		Gregorio Martínez Sierra
<i>El agua dormida</i>	1909	Teatro		Gregorio Martínez Sierra

<i>La sombra del padre</i>	1909	Teatro		Gregorio Martínez Sierra
<i>El ama de casa</i>	1910	Teatro		Gregorio Martínez Sierra
<i>El amor catedrático</i>	1910	Teatro	María	Gregorio Martínez Sierra
<i>Todo es uno y lo mismo</i>	1910	Teatro		Gregorio Martínez Sierra
<i>Saltimbanquis</i>	1911	Teatro	María	Gregorio Martínez Sierra
<i>Canción de Cuna</i>	1911	Teatro	María	Gregorio Martínez Sierra
<i>Lirio entre espinas</i>	1911	Teatro	María	Gregorio Martínez Sierra
<i>Primavera en otoño</i>	1911	Teatro	María	Gregorio Martínez Sierra
<i>El palacio triste</i>	1911	Teatro	María	Gregorio Martínez Sierra
<i>La suerte de Isabelita</i>	1911	Teatro	María	Gregorio Martínez Sierra
<i>La familia real</i>	1911	Teatro		Gregorio Martínez Sierra
<i>El pobrecito Juan</i>	1912	Teatro		Gregorio Martínez Sierra
<i>Mamá</i>	1913	Teatro	María	Gregorio Martínez Sierra
<i>Las golondrinas</i>	1913	Teatro	María	Gregorio Martínez Sierra
<i>Madame Pepita</i>	1913	Teatro		Gregorio Martínez Sierra
<i>El enamorado</i>	1913	Teatro	María e Gregorio	Gregorio Martínez Sierra
<i>Sólo para mujeres</i>	1913	Teatro		Gregorio Martínez Sierra

<i>Madrigal</i>	1913	Teatro		Gregorio Martínez Sierra
<i>Los pastores</i>	1913	Teatro	María e Gregorio	Gregorio Martínez Sierra
<i>La vida inquieta</i>	1913	Teatro		Gregorio Martínez Sierra
<i>La Tirana</i>	1913	Teatro		Gregorio Martínez Sierra
<i>Margot</i>	1913	Teatro		Gregorio Martínez Sierra
<i>La mujer del héroe</i>	1914	Teatro	María	Gregorio Martínez Sierra
<i>La pasión</i>	1914	Teatro	María	Gregorio Martínez Sierra
<i>Los románticos</i>	1914	Teatro		Gregorio Martínez Sierra
<i>Amanecer</i>	1915	Teatro	María	Gregorio Martínez Sierra
<i>Amor Brujo</i>	1915	Teatro	María	Gregorio Martínez Sierra
<i>El Reino de Dios</i>	1916	Teatro	María	Gregorio Martínez Sierra
<i>El diablo se ríe</i>	1916	Teatro	María	Gregorio Martínez Sierra
<i>Abril melancólico</i>	1916	Teatro		Gregorio Martínez Sierra
<i>Cartas a las mujeres de España</i>	1916	Ensaio Feminista	María	Gregorio Martínez Sierra
<i>Para hacerse amar locamente</i>	1916	Teatro	María	Gregorio Martínez Sierra
<i>Navidad</i>	1916	Teatro	María	Gregorio Martínez Sierra
<i>Feminismo, feminidad, españolismo</i>	1917	Ensaio Feminista	María	Gregorio Martínez Sierra

<i>La adúltera penitente</i>	1917	Teatro		Gregorio Martínez Sierra
<i>La llama</i>	1918	Teatro	María	Gregorio Martínez Sierra
<i>Calendario espiritual</i>	1918	Seção da Revista Blanco y Negro	María	Gregorio Martínez Sierra
<i>Cristo niño</i>	1918	Teatro		Gregorio Martínez Sierra
<i>Rosina es frágil</i>	1918	Teatro		Gregorio Martínez Sierra
<i>Cada uno y su vida</i>	1919	Teatro	María	Gregorio Martínez Sierra
<i>El corazón ciego</i>	1919	Teatro	María	Gregorio Martínez Sierra
<i>Fuente serena</i>	1919	Teatro	María	Gregorio Martínez Sierra
<i>La mujer moderna</i>	1920	Ensaio Feminista	María	Gregorio Martínez Sierra
<i>Sueños de una noche de agosto</i>	1920	Teatro	María e Gregorio	Gregorio Martínez Sierra
<i>Granada</i>	1920	Teatro		Gregorio Martínez Sierra
<i>Don Juan de España</i>	1921	Teatro	María e Gregorio	Gregorio Martínez Sierra
<i>Kodak romántico</i>	1921	Teatro		Gregorio Martínez Sierra
<i>El Ideal</i>	1921	Teatro		Gregorio Martínez Sierra
<i>Viaje a la isla de los animales</i>	1922	Teatro Infantil		Gregorio Martínez Sierra
<i>Mujer</i>	1925	Teatro	María	Gregorio Martínez Sierra

<i>La hora del diablo</i>	1925	Teatro	María	Gregorio Martínez Sierra
<i>Rosas mustias</i>	1925	Teatro	María	Gregorio Martínez Sierra
<i>La llama</i> (Livreto)	1928	Teatro	María e Usandizaga	María Lejárraga
<i>Seamos felices</i>	1929	Teatro	María	Gregorio Martínez Sierra
<i>Triángulo</i>	1930	Teatro	María	Gregorio Martínez Sierra
<i>Eva curiosa</i>	1930	Teatro	María	Gregorio Martínez Sierra
<i>La mujer española ante la República</i>	1931	Ensaio Feminista	María	Gregorio Martínez Sierra
<i>Nuevas cartas a las mujeres</i>	1932	Ensaio Feminista	María	Gregorio Martínez Sierra
<i>Cartas a las mujeres de América</i>	1941	Ensaio Feminista	María	Gregorio Martínez Sierra

Apêndice 2 - La abuela vuelve en sí

PERSONAJES:

LA ABUELA - 55 años

SU HIJA - 30 años

SU YERNO - 38 años

SU NIETO - 6 años

SU NIETA - 4 años

SU NIETECITO - 10 meses

LA COCINERA - 40 años

LA NIÑERA - 18 años

COMIENZA el verano. -Atardecer de un día sofocante. -Vestibulo de una casa, hogar de gente bien acomodada, en uno de los barrios residenciales de una gran ciudad. -Está reunida toda la familia en tren de emprender el viaje de veraneo'.

EL YERNO tiene de la mano al NIETO procurando calmar la impaciencia del chiquillo excitado con la idea de viajar.

LA ABUELA sujeta a la nieta que está tan excitada como su hermano.

EL NIETECITO está en los brazos de la NIÑERA.

LA HIJA recoge maletas y paquetes ayudada por la COCINERA que entra, y sale, llevándolos al automóvil que espera en la calle. -Encaramado en lo alto del perchero, un gato negro contempla la escena con desdén.

LA HIJA.- (Nerviosa.) ¿Está ya todo?

LA COCINERA. Sí, señora.

LA HIJA. ¿El coche del bebé... la silla de la nena?

LA COCINERA. Todo, señora. No se preocupe... Aquí, en este cestillo van los termos... Leche caliente, café helado, naranjada fría....

LA HIJA. Sí, sí. Póngalo debajo del asiento.

LA COCINERA. (Sale y vuelve a entrar.)

LA NIETA.-¡Quiero naranjada!

LA ABUELA. (Calmándola.) Es para el camino.

LA NIETA.-¿Dónde está el camino?

EL NIETO. (Con superioridad.) La Nena es tonta.

EL YERNO.-La Nena es pequeña.

LA NIETA. ¡El Nene es malo!

EL NIETO.- (Ofendido.) ¡Papá, papá, dice que soy malo!

EL YERNO. No hagas caso. Tú eres un hombrecito.

LA NIETA.- (Que no consiente que nadie sea más que ella.) ¡Yo tam- bién soy un hombrecito!

EL NIETO.- (Ofendidísimo en su dignidad varonil.) ¡Papá, papá, dice que ella también es un hombrecito!

LA HIJA. ¡Silencio! Despedíos de la abuela.

EL YERNO. Y de prisa... que no me gusta manejar en la oscuri- dad, y aunque esta noche hay luna se pone a las doce... Andan- do... Cada uno a su sitio.

EL NIETO.-Yo voy delante con papá.

LA HIJA. Delante con papá va Andrea con el bebé... Vosotros dos, conmigo.

EL NIETO.- (Terco.) ¡Yo quiero ir con papá!

EL YERNO. (Con calma.) Tú irás donde tu madre diga porque eres un niño bien educado.

EL NIETO.- (Con cierta desolación.) ¿También en viaje hay que ser niño bien educado?

EL YERNO. También en viaje. Despídete.

EL NIETO.- (Después de suspirar.) Adiós, abuelita. (LA ABUELA lo besa y lo abraza.)

LA NIETA.-Adiós, abuelita.

LA ABUELA.- (Besándola.) Que no hagas rabiar a tu hermano. LA NIETA.- (Sonríe, decidiendo en su fuero interno que hará lo que mejor le parezca.)

EL NIETO Y LA NIETA.- (Salen acompañados de LA COCINERA.)

LA HIJA.- (En tono afligido.) ¡Adiós, mamá! EL YERNO. (En tono afectuoso.) ¡Hasta más ver, Teresita!

LA ABUELA. Adiós, hijos... que lo paséis muy bien... que descanséis. (A su hija.) No abuses de los baños de sol.

LA HIJA. ¡Ay, mamá! Me da remordimiento dejarte... sola... en casa...

LA ABUELA.-¿Remordimiento? ¿Por qué?

LA HIJA.-¿De veras no te importa?

LA ABUELA. Si soy yo la que quiero quedarme.

LA HIJA. Es que no comprendo.

LA ABUELA. ¿No comprendes, qué?

LA HIJA. ¿Por qué no quieres venir con nosotros como todos los años? ¿Qué te sucede? ¿Estás disgustada con nosotros? ¿Te hemos hecho algo?

LA ABUELA. ¡Qué imaginación! (Se ríe.)

EL YERNO.¿No te parece que tu ma gusto sin dar explicaciones? madre está en edad de hacer su

LA HIJA. ¡Qué cosas dices! (A su madre.) ¿Estás enferma? ¿No te sientes bien?

LA ABUELA. (Sonriendo.) Hace una

temporada, me encuentro un

poco fatigada... Eso es todo. LA HIJA. Por lo mismo. Dicen que el cambiar de aires es lo que más descansa.

EL YERNO. ¿Qué más cambio de aires que quedarse en paz?

LA HIJA (Ofendida.) ¡En paz!

EL YERNO. Sin hija, sin yerno, sin nietos, sin ruido, sin preocupaciones...

LA HIJA-Preocupaciones tampoco las tendría viniendo... Por eso he querido que este año vayamos a un hotel; para no tener que preocuparnos de comidas ni de limpieza, ni...

EL NIETO Y LA NIETA.- (Gritan desde la calle.) ¡Mamá, mamá! EL YERNO. (Respondiendo a los chiquillos.) Ya vamos. (A su mu- jer.) ¡Anda!

LA HIJA. (A su madre.) ¿Te cuidarás?

LA ABUELA.-Me cuidaré.

LA HIJA.-¿Escribirás?

LA ABUELA. Poquito, pero escribiré.

LA HIJA. ¿Telegrafiarás si acaso?

LA ABUELA.- (Riendo.) Descuida. Si me muero, telegrafiaré.

LA HIJA. ¡Ay, mamá, no tomas nada en serio! (Vuelve a abrazarla.)

LOS NIETOS.- (Fuera.) ¡Mamá, mamá!

LA HIJA.-¡Ocho horas de viaje! Ya estoy deseando que hayamos llegado.

EL YERNO. Mujer, no pienses en llegar antes de habernos puesto en marcha. Piensa en disfrutar del camino. (Toma del brazo a su mujer y se la lleva. En la puerta, se vuelve y dice cariñosamente a su suegra.) Que descansen usted de nosotros.

LA ABUELA. (Sonriendo.) Se hará lo posible.

LA HIJA.- (Suspirando ante la incomprensible frivolidad de aquellos dos seres.) ¡Sois tal para cual! (Salen definitivamente.) LA ABUELA Y LA COCINERA. (Se quedan en la puerta viendo alejarse el automóvil. Después, empiezan a poner en orden las muebles

y a recoger lo que ha quedado por medio.)

LA COCINERA. Deje la señora, no se moleste. Ya arreglaré yo. LA ABUELA. (Se acerca a la puerta vidriera que comunica con el jardín, la abre de par en par y respira profundamente.) (Add to LA COCINERA. (Solicita.) ¿La señora está triste?

LA ABUELA. ¡Qué hermosa tarde hace! (Vuelve a respirar con fuer- za.) ¡Aaaah!

LA COCINERA. Parece que la casa se ha quedado muda. LA ABUELA. (Se sienta en un sillón y se queda contemplando el jardín. Apenas se ha sentado, EL GATO abandona las alturas del

perchero, y de un salto, se lanza al regazo de la señora, y se acomoda en él ronroneando) ¡Ah, tú! (Sin mirarle, sonríe y le acaricia.)

LA COCINERA. ¡Miren si sabe el muy ladino! Ahora está bien seguro de que nadie le va a disputar el puesto. (EL GATO la mira entornando los ojos, y alargando una pata inverosimilmente, da una palmadita en el rostro de la señora.) ¿Qué le preparo a la señora para la cena?

LA ABUELA. Nada, Isabel.

LA COCINERA.- (Escandalizada.) ¿No va a cenar la señora?

LA ABUELA. Antes de irme a dormir, tomaré una galleta y un zumo de fruta. No necesito más.

LA COCINERA. ¡Si se llega a enterar la señora!

LA ABUELA. No se enterará.

LA COCINERA. Ella que tanto me recomendó que cuidase a la señora...

LA ABUELA. Tú, para ti, prepara lo que quieras. LA COCINERA. ¡Uy, para mí! Con lo que ha quedado de la merienda... A qué va una a tomarse trabajos.

LA ABUELA. Si no estás muy cansada y quieres salir a dar una vuelta...

LA COCINERA. ¿De veras no le importa a la señora quedarse sola?

LA ABUELA. Nada absolutamente.

LA COCINERA. Entonces... si a la señora le parece, iré un rato al cine.

LA ABUELA. Cierra bien la puerta y no pierdas la llave.

LA COCINERA. Descuide la señora. Ya no es una una niña. ¿Quiere la señora que le ponga la radio?

LA ABUELA. ¡No, por amor de Dios!

LA COCINERA. (Al GATO.) Tú, ¿no quieres tomar tus sopas de leche? (Al oír las mágicas palabras «sopas de leche», el GATO salta de las faldas de la ABUELA, y se acerca a la

COCINERA.) Más entendimiento tiene este animal que muchas personas. ¡Buenas tardes, señora! (Sale, y el GATO la sigue con solemnidad.)

LA ABUELA.-(Contempla el jardín, y habla quedito.) ¡Cuántas cosas se oyen el silencio! Los pájaros que pían... el vientecillo que mueve las ramas... (Con alegría casi infantil.) ¡Un grillo! El primero que oigo este verano. (Se pone en pie, y vuelve a respirar con fuerza. A medida que respira, va irguiéndose como si entrase en ella un alma nueva. Se acerca a la puerta del jardín, y, poniéndose en puntillas, alargando los brazos cuanto puede, se prende con las manos al dintel, se echa hacia atrás y se estira, se estira como si quisiera volar. Se desprende del dintel y recobra el equilibrio con un leve salto. Se rie Sale al jardín y más que respirar, se diría que bebe el aire saturado del aroma intenso de las magnolias. Anda de prisa por la senda ensada, divirtiéndose, como en la adolescencia, en pasar dos losetas de una vez sin tocar las rayas intermedias. Vuelve a reírse. Levanta la cabeza al oír la vibración rugiente de un avión. Pasa el formidable pájaro-pezo-insecto mecánico recogiendo en sus alas sol, y parece llevarle arrastrando tras sí a través del espacio lo mismo que un cometa arrastra su cola. Pasa y zumba. Ya ni los pájaros se asustan de él.) ¡Y pensar que cuando yo nací, era el volar sueño irrealizable! (Sonriendo, repite a media voz los dos primeros versos de aquella romanza que cantara ¿hace ya cuántos años?:)

Si mes vers avaient des ailes, ils voleraient près de vous...

(Que le vuelven a la memoria después de haber estado lustros y lustros enterrados en ella. ¡Si mis versos tuviesen alas!... Luego, recuerda aquella estrofa de Campoamor:)

Me contaron que, al morir, un hombre de corazón sintió o presumió sentir en Cádiz, repercutir un beso dado en Cantón

(Por inevitable asociación de ideas, piensa en el terrible destrozador de sueños que es para ella el molinillo de la radio.) Ya no hace falta estar en la agonía para oír en Cantón un beso dado en Hollywood. Cuando yo me muera ¿se habrán hecho realidades prosaicas todos los sueños que han hechizado siglos y siglos el alma de los hombres? Seguro. Y ¿cuánto tardará la humanidad en crear sueños nuevos?... Por ahora, no los veo despuntar... A lo mejor... a lo peor, la especie humana va perdiendo la necesidad de soñar imposibles, y se siente capaz de alimentarse el alma con meras realidades. (Suspira.) Siempre es un consuelo pensar que, al fin y al cabo, hay que morir... Pero la vida, sólo porque nos hace sentirnos vivir, es dulce en una tarde como ésta... ¡Gracias, vida! (Sin duda, para agradecer con más comodidad, se tiende en la tumbona de lona al pie del limonero. El cielo frente a ella, a Levante, está rojo coral por reflejo de la incendiada puesta de sol. La coralina luz se difunde en el aire disolviéndose en la leve humedad que empieza a condensarse... Y le parece oír la voz de su hija que grita:) «¡Mamá, no te quedes ahí tendida en el jardín que te puede hacer daño el relente!».

LA ABUELA. (Suspira y sonrío.) ¡Pobre hija mía! Siempre atosigada por preocupaciones innecesarias... ¿Por dónde andarán ya? ¿Cuánta guerra le llevarán dada a estas horas sus críos y cuántos cachetes habrán recibido? Nos quiere a todos, hijos, marido, madre, con desasosiego.

¡Qué vida la suya! Si pudiera inyectársele un poco de calma... (Acunada por el apenas perceptible vaivén de los álamos que limitan el jardín separándole del huerto vecino, se adornece. Cuando vuelve en sí, ya la luna va subiendo en el cielo. Está fea y deforme, ya pasado el cuarto creciente, sin haber logrado la plenitud, es como una cara hinchada en un dolor de muelas. Mas, aunque hoy no está bella, la luz que derrama es, como siempre, bruja.

LA ABUELA parpadea, batiendo el nácar que se irisa en sus pestañas. Aún medio inconsciente, nota sobre el seno extraña opresión. Se alarma un instante; luego se echa a reír.

Es EL GATO, que amigo como ella de cómodas voluptuosidades intelectivas, ha venido mientras ella dormitaba a reinstalarse en su regazo, y está bebiendo luna a qué quieres, alma) ¡Valiente par de contempladores estamos tú y yo! (Se levanta, sacudiéndose al anímalejo que se obstina en prenderse a sus faldas.) No hay que abusar de los placeres, hijo. ¡A casita, que es tarde! (Pero, a claro de luna, no hay gato que renuncie. Y, puesto que su amiga, infeliz e inferior ser humano, se doblaba al temor de los reumatismos, que ella dejó vacío, y contemplará infatigable hasta la medianoche él ocupará el sitio Reumatismos? Tampoco a la señora le preocupan aunque su amigo El GATO piense otra cosa. Con paso elástico, cruza el jardín. Sus cincuenta y cinco años le han traído el don de la salud perfecta.) Es curioso (piensa); desde que esa maldición femenil que llamamos «corriente de la vidas se retiró de mí definitivamente, me parece quiche nacido de nuevo. Soy más fuerte... sí, hasta físicamente fuerte y equilibrada como nunca. Resisto la fatiga como jamás la resistiera. El verano pasado, mientras mi hija languidecía sobre su tumba, yo corría kilómetros a pie, cruzaba praderas, trepaba colinas... hasta aprendí a nadar... «¡A tus años, mamál» reprochaba la pobre a quien el temor al ridículo no deja vivir... Y se enojaba con su marido que decía riendo: «Hace usted muy bien, Teresita. Goce usted de la vida ahora que puede». (Se detiene, corta una hojita de salvia, y la muerde.) En verdad, desde que no soy hembra creo que he comenzado a ser persona completa: pienso más claro, comprendo más de prisa, me interesa la marcha del mundo... aunque no tenga nada que ver en ella... A ratos, a fuerza de pensar, se me antoja que estoy en lo alto de una loma, como un general a caballo, pasando revista a la Humanidad... (Se ríe, y entra en la casa sin encender la luz.) ¡Qué bien está el saloncito iluminado por la luna!... Parece más pequeño, más íntimo, más mío. ¡Qué simpleza! Más mío... Como que lo es... Mío el salón... mía la casa... Nosotros la soñamos, nosotros la ganamos, nosotros la hicimos. nosotros... Andrés. ¡Uy, no quiero ponerme sentimental, que a ti no te gustaban los sentimentalismos!... ¡No lloro, te juro que no lloro! (Sonríe entre lágrimas.) Bueno... un poquitillo. Pero no estoy triste... ¿Que encienda la luz?... Ya voy... no te impacientes... déjame pensar... ¿Recuerdas cómo me decías: «¡No pienses!», siempre que me veías preocupada? (Sonríe.) Si supieras qué atracones me doy de pensar ahora que ya no tengo nada por qué preocuparme... Andrés... dime una cosa: ¿Por qué los hombres les tenéis tanto miedo a las emociones, por qué os avergüenzan, por qué procurais siempre disimularlas a Teadvierito que, a fuer de disimularlas, bien puede uno a no sentir las... ¡Ya voy, ya voy! (Da la vuelta al interruptor, y la luz de las lámparas ahoga za el claro de luna.) ¿Te gusta más así? (Sonríe.) Siempre has sido un hombre prosaico... ¿Que no te agradan las fantasmagorías? ¡Andrés, digas no seso! ¿Qué sería de mí si no hubiese fantasmas? ¡No lloro, no te enojas, no lloro! ¿No ves que están todas las luces encendidas? (Se acerca al piano, y se queda mirándolo con expresión de enojo.) ¡Qué afán de poner trastajos

encima! (Con brusco ademán, va quitando todos los muñecos de porcelana y trapo que hay sobre el instrumento y los deja en montón sobre la chimenea. Se sienta en el taburete, abre la tapa del piano, arroja al suelo el cubreteclado y rom- pe a tocar con brío juvenil una tumultuosa rapsodia húngara. Todo el salón vibra con la bravía música que sale huyendo por la ventana abierta y va a inquietar la calma del jardín bañado en luna. Toca, en verdad, prodigiosamente, como si un demonio interior la inspirase. Toca, toca «in crescendo». De pronto, deja caer brazos y cabeza sobre el teclado, y solloza convulsa.) ¡Andrés, Andrés!... (Los sollozos se cal- man poco a poco. Levanta la cabeza.) Andrés... ¿está ahí?... No te vayas. No lloro... ya no lloro... háblame, Andrés. (Parece escuchar la voz que le habla dentro del corazón.) ¡No es posible!... No me puedo marchar...

-No los quiero tanto... Harto sabes que no he querido nun- ca a nadie más que a ti.

-No me entiendes, Andrés... Es por lo mismo... porque me da remordimiento no quererlos más de lo que los quiero.

-¿Que no les hace falta que los quiera?... Acaso... pero me necesitan... ¡No te rías! -¿Para llevar los críos al circo y al Jardín zoológico a contem- plar las fieras? ¡No seas malo, Andrés!

-Para cuidárselos cuando ellos quieren salir de noche... ¡No seas malo!

-Que tomen un aya... ¡no seas cínico!... Que para eso gana él dinero a espuestas... es verdad... sí... Son ilusiones tontas que una se forja

-¿Por qué no necesito yo ilusiones?

-Ya lo sé... está la vida... con sus realidades... lo poco que me queda de vida...

-Claro que no lo sé... ¡No te enfades! Lo que Dios quiera... mientras tenga salud...

-Mucho tiempo, sí, mucho... meses tal vez... De día, siem- pre hay algo que hacer y los chiquillos arman tanto ruido... De noche, a ellos les gusta hablar o escuchar la radio... y cuando se retiran a dormir, no es cosa de ponerme a tocar el piano. En cuanto terminamos de cenar...

-Es verdad, yo no ceno, pero no voy a hacerles el agravio de no sentarme con ellos a la mesa... tenemos un ratito de charla y me subo a leer y a pensar a mi cuarto...

-¡Sí, a mi cuarto! No te rías... Ya sé que no es el nuestro... es el que destinamos al hacer la casa... tú y yo... a cuarto de huéspedes... Resulta muy simpático... no da al jardín y no es demasiado grande, pero está muy bonito.. ¡No te enfades! ¿No es natural que, habiendo un matrimonio, ocupe el dormitorio más espacioso... que además siempre tiene dentro una cuna...?

-¡No me ha echado nadie! ¡No nos ha echado nadie, ni a ti ni a mí! No seas loco... ¿Que más valdrá que nos vayamos los dos con la música a otra parte? Siempre has de ser el mismo... ¡No

te vayas, Andrés! Tienes razón... En esta casa... nuestra, que planeaste tú, que hiciste tú, donde vivimos juntos, se van borran- do ya todas nuestras memorias... sí... dices bien... hasta en los espejos. (Serie suavemente.) Ja, ja! Te da rabia que él se afeite en el tuyo... que guarde en tu armario sus calcetines y etlosito hasta en eso? Siempre lo fuiste... Haces mal. No se lo merece... Es bueno, es leal, ¡tiene una paciencia! En eso, no se pa- rece a ti... No sabes cuántas veces me pregunto: ¿A quién estará gritando en el cielo? ¿Contra qué o ante quién estará protestando? ¿Cómo se reirán de tus gritos los ángeles! Ahora, ya habrás salido de dudas. ¿Son los ángeles ellos o ellas? ¿Quién estuvo en lo cierto, Goya o Fra Angélico?... ¡Ay! pienso en aquel viaje nuestro a Ita- lia... ¡Qué pobres éramos y qué bien lo pasamos! ¿Recuerdas en Florencia aquella mañana de la Ascensión? Me compraste un gri- llo en su jaulita, a la puerta de la Catedral... Todo se me antoja- ba, y tú decías: «Espera a que volvamos con dinero»... Andrés... ¿por qué te fuiste y me dejaste en lo mejor, mejor... con los hijos criados, con la vida vencida, cuando estábamos otra vez los dos solos? Juntos subimos, y me dejaste sola para bajar la cuesta... No está bien.

-Si no te echo la culpa... ¡No estoy loca! De sobra sé que te gustaba la vida aún más que a mí. Pero no es justo... Andrés, cuando dijiste: «Ea, vamos a descansar... Nos llegó la hora. Vol- veremos a hacer el viaje de novios»... ¡Italia! Sí, allí está... natu- ralmente... Flandes... No, no se me olvida... Brujas... Gante... Amberes... ¡Qué frío aquella noche en La Haya! Los hoteles con calefacción central costaban entonces tan caros... y aquel día, habíamos cenado ostras con Sauternes en aquel restaurante tan elegante, todo de cristal... Amberes... El Cristo en la paja... Ámsterdam... Rembrandt... sí, todo sigue... esperando a otros

más felices... ¿A mí? ¿Estás loco? A mí ¿sin ti? -¡Qué ocurrencia! ¡Ja, ja, ja!... Me haces reír sin gana... ¿Que te gustará más acompañarme en función de fantasma por las divinas calles de Florencia a pleno sol de mediodía que venirme a buscar de noche como un salteador a esta casa nuestra donde no somos nadie, donde...? ¡Andrés, no digas eso! ¡Avergonzarme de nuestro cariño!

-Tienes razón... No me atrevo a llorar pensando en ti, de- lante de nadie, no me arriesgo a pronunciar tu nombre por miedo a que me tiemble la voz... Ya siete años sin ti... Todos piensan que soy una persona razonable y que ya debo haberme acostum- brado... ¡Soy cobarde, cobarde!

-Sí, Andrés... cuando tú quieras, como tú quieras... Maña- na mismo, en cuanto me levante encargo los pasajes... Aunque no hubiera Italia, aunque no hubiera Flandes... con tal de que tú vengas conmigo. ¿Vendrás, vendrás? ¿No me dejarás sola?

-¡No me volveré atrás! ¿Por quién me tomas?... Les diré adiós por carta... Se enojarán. Él no. Él dirá: «Hace usted bien, Teresita». Él me comprende... o intenta comprenderme.

-Sí. A él le tengo verdadero cariño. Es curioso. A días, me parece que él es mi hijo y ella, mi nuera... Ahora disfrutaré la casa en silencio unas cuantas semanas... Una antes de que vuelvan emprenderé el vuelo... El vuelo, no. Iré en barco, despacio... A ti no te gusta volar... pensando, suspirando, sin que nadie me diga:

<<Por el amor de Dios, mamá ¿hasta cuándo?...» ¡Llegaré cuando sobre el Mediterráneo empiece a despuntar la primavera... Andrés ¿vendrás conmigo?