

Memoria y testimonio

Ana Paula dos Santos Martins*

Resumen:

As Horas Nuas (1989), de Lygia Telles, aponta, no nível temático, o início do período democrático no Brasil, após 25 anos de ditadura militar. Ao tentar escrever seu livro de memórias, a protagonista Rosa Ambrósio faz o registro da experiência vivida por Gregório, seu esposo cassado e torturado durante o regime, que costumava escrever 'coisas curtas' em papéis que em seguida eram jogados fora, provável revelação da dificuldade de escrever frente ao trauma. Paira sobre Gregório uma pesada sombra de incertezas acerca do conteúdo dessa escrita, que possivelmente revelar-se-ia como testemunho vivo de um intelectual que se rebelou contra o regime. A experiência de Gregório, no entanto, nunca foi por ele revelada: o silêncio passa a ser seu companheiro e guardião da memória. Com a atitude de escrever e jogar fora, Gregório questiona a possibilidade mesma de escrever, assim como a quem destinaria seu suposto testemunho. Ao falar do esposo, morto em decorrência da tortura, a partir de uma metáfora – a do peixe expulso pelo rio assassino-, Rosa encontra uma forma eficaz de dar testemunho, pois não esquece de lembrar ao leitor os efeitos sempre devastadores de quaisquer regimes autoritários, como um esforço de impedir que a história se repita.

* Ana Paula Martins es licenciada en Letras – Portugués / Inglés por la Universidad Federal de São Carlos (2000), Maestría en Estudios Literarios por la Universidad Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (2004), y Doctora en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada por la Universidad de São Paulo (2010), en Brasil. Tiene experiencia en el campo de la literatura, especialmente en lo que respecta a los estudios con la intertextualidad, la crítica feminista los estudios de género, la memoria y la representación.

Memoria y testimonio

[...] Escrever por aqueles que muitas vezes esperam ouvir de nossa boca a palavra que gostaríamos de dizer. Comunicar-se com o próximo e, se possível, mesmo por caminhos ambíguos, ajudá-lo no seu sofrimento. Na sua fé”¹ (Telles en Monteiro et al., 1980: 6).

Esa es, según la escritora brasileña Lygia Fagundes Telles, la misión, la función del escritor. Misión esta que durante su carrera, iniciada más de 60 años, la autora intenta seguir en sus diversos cuentos, novelas, fragmentos y crónicas. Su obra, reconocida en Brasil y también internacionalmente, revela la frágil condición humana por mas diversos primas, especialmente por relaciones familiares afectadas por la soledad y por el desencuentro, por la decadencia de los valores burgueses, por el miedo, pero, principalmente, por la esperanza, por la creencia en el cambio. Su vasta gama de personajes – niños, ancianos, jóvenes, adolescentes, adultos – es constituida en su gran mayoría por mujeres, las cuales están siempre en busca de comprender su condición a partir de un sentimiento muy apurado de tiempo y de lugar, para tanto, ellas se vuelven para el pasado, normalmente considerado su ‘paraíso perdido’. En ese sentido, la memoria – individual, colectiva, social – es una materia lapidada por la autora con maestría, siempre en el límite con la invención, con la ficción. Así, entre invención y memoria, la obra de Lygia Fagundes Telles la revela tanto como una escritora feminista, como la crítica especializada ha demostrado, cuanto una escritora comprometida con su tiempo y su país.

Su ultima novela, *As Horas Nuas*, publicado en 1989, puede ser considerado su ‘novela de madurez’, así en El sentido de que Telles presenta a sus lectores una protagonista de media edad, Rosa Ambrósio- novedad en sus novelas, protagonizados, hasta el momento, por mujeres adolescentes y jóvenes – como por el apurado sentido estético conseguido por la escritora. Quiero decir con eso que la escritora dialoga con toda la tradición literaria, cuando trae para la referida novela el mito, la historia romanésca, el teatro, la poesía, el cine y la referencia a los textos memoriales en la elaboración de temas, personajes y situaciones. La división de la perspectiva narrativa con otras personajes – una de ellas, un gato dotado de memoria, imaginación y sentido crítico, que, así como rosa, toma la palabra, interrumpe la narración con preguntas y duda de las propias verdades en que cree – es una de las líneas de fuerza de esa novela. Otro punto estratégico de *As Horas Nuas* se encuentra en la construcción de la protagonista, una actriz apartada de los escenarios, como una personaje repleta de personajes, o sea, la representación de Rosa Ambrósio, cuyos papeles vividos otrora en los escenarios se integran con los papeles de esposa, madre, amante y patrona experimentados en su vida personal. Así, participaron de la construcción de la referida protagonista y del propio enredo del libro, personajes y piezas teatrales como *Quem tem medo de Virginia Woolf?*, *Arlequim polido pelo amor*, *Hamlet*, *Fausto*, *Doce pássaro da juventude*, *À margem da vida*, *Macbeth*.

En esta comunicación, sin embargo, deseo apuntar un aspecto de *As Horas Nuas* poco visto por la critica: el intento de la protagonista de escribir su tan deseado libro de memorias, facto que es ejemplar de la poética memorialista/feminista de Telles. Si el personal es político, como preconiza la critica feminista, la experiencia de la mujer está articulada, literariamente, con la representación de la dinámica de las relaciones de

¹ “[...] Escribir por aquellos que muchas veces esperan oír de nuestra boca la palabra que les gustaría decir. Comunicarse con el próximo y, si posible, mismo por caminos ambiguos, ayudarlo en su sufrimiento. En su fe” (Traducción mía)

poder con las cuales las personajes femeninas traban embates, sean ellos en nivel familiar, social o hasta mismo cultural; en este sentido, la actora asume “sua posição de mulher nos processos de alteridade”² (Teixeira, 2008: 331).

La caracterización de Rosa Ambrósio está íntimamente relacionada a su posición social y al su relacionamiento con las demás personajes de la novela, permitiendo recuperar su experiencia social como madre, esposa, amante, patrona y actriz. Con eso, entre las esferas pública y privada, su historia y la de otras personajes femeninas de *As Horas Nuas* se mezclan a de las mujeres en la sociedad brasileña del final de los años 80, en contrapartida con las de otros tiempos.

Al elaborar un personaje que vuelve en dirección al pasado-no solo al grabar sus memorias, pero especialmente a lo largo de la novela como un todo-, Lygia como escritora, se utiliza de los mecanismos de la memoria-el recuerdo, el olvido y la imaginación – a la luz del presente, para elaborar una nueva relación de la protagonista con ese pasado, en la medida en que esta acciona también memorias de otros y otras, sociales y colectivas- principalmente las figuras femeninas familiares en las cuales la protagonista también se refleja. Para la comprensión de *As Horas Nuas* bajo esa dirección, así, es fundamental el establecimiento de que Lúcia Helena Vianna denomina “pacto memorialístico”, o sea, de una lectura de la novela como texto ficticio en el cual existen “resíduos de uma memória individual e cultural, que não deixam de se apresentar como ‘fantasmas’ reveladores do mundo íntimo do indivíduo e, em especial, das mulheres”³ (Vianna, 2003:7). En ese sentido, del texto para el lector, bajo el signo de ironía, es revelada la importancia de la actuación de Rosa Ambrósio como mujer en el mundo público y las consecuencias en lo que respecta al mundo privado.

El proyecto de escrita de las memorias de Rosa Ambrósio es anunciado a lo largo de los capítulos que anteceden la grabación, a las cuales el personaje daría el título de “As Horas Nuas”. En el ejercicio de rememoración, la protagonista transforma su experiencia en algo transmisible, construyendo, con eso, sentidos para esa experiencia y afirmándose como sujeto. La actriz da inicio al que cree ser un ‘balance de ganancias’, permeado por pequeñas muestras de la rica subjetividad construida en los capítulos anteriores por medio del monologo interior del personaje, del alto del proceso de decadencia a que se entregó. En esas pequeñas muestras que ella dita a un grabador, desfilan otros recuerdos, apenas las que ella considera buenas, con las cuales el lector, ya acostumbrado con la materia de las paginas precedentes, no se sorprende. Del punto de vista de la narración, tales memorias poseen la función de concluir el ‘ciclo’ Rosa Ambrósio, forneciendo al lector informaciones sobre hechos sobresalientes ocurridos durante su proceso de formación, una relectura de su pasado vuelto para la fase fundamental en la constitución de su personalidad, o, para decir con Simone de Beauvoir, la etapa “en que el mundo adquirió una fisonomía a sus ojos”: la infancia. (Beauvoir, 1970: 99). Es necesario, por lo tanto, comprender el mecanismo de reconstrucción de esas memorias, en el su más íntimo con las relaciones familiares y profesionales las cuales el personaje establece en el presente de la narrativa, en la

² “Su posición de mujer en los procesos de alteridad” (Traducción mía).

³ “Resíduos de una memoria individual y cultural, que no dejan de presentarse como ‘fantasmas’ reveladores del mundo íntimo del individuo y, en especial, de las mujeres”. La crítica hace referencia explícita al pacto fantasmal de Philippe Lejeune, que se propone a discutir la teoría según la cual la novela sería más verdadero que la autobiografía (Traducción mía).

medida en que la protagonista confiere el estatuto de ‘paraíso’ a un periodo marcado por la inocencia y por el sueño, pero también de sufrimiento, en el intento de comunicar una experiencia tan importante por ella ‘olvidada’.

En ese viaje en busca de si misma, en el zambullida que hace en dirección al pasado, ella intenta encontrar las raíces y, en ese proceso doloroso, marcado por la culpa y por remordimiento, intenta acertar las cuentas con su pasado, que ella considera bello y aterrador. Al decorrer del libro, cuyo enredo está estructurado básicamente en las divagación del gato sobre la condición humana y de la actriz, inconformada con la llegada de la vejez y con la soledad que la apívora, Rosa recuerda las traiciones que hizo al marido, Gregório, ya muerto en el presente de la narrativa, el recuerdo del Bien Amado, el primo Miguel, y el encuentro de esa figura años más tarde, representada en Diogo, su amante mucho más joven. Es, entonces, a partir de su experiencia personal que ella revela marcas de una memoria social y colectiva, que envuelve especialmente los recuerdos de y sobre Gregório, un intelectual de izquierda que se rebeló contra el régimen militar impuesto en el Brasil en 1964 y que se prolongó por 25 años.

Memoria y creación literaria

La novela *As Horas Nuas* muestra, en el nivel temático, el inicio del periodo democrático en Brasil, comparándose a la última novela publicada por Lygia antes de *As Horas Nuas*, *As meninas* (1973), lo cual se siguió la tendencia de la literatura producida en los años 70, o sea, en el carácter documental como forma de reacción literaria a la censura impuesta por el régimen militar. La autora hace una denuncia, a partir de las relaciones que establece entre las tres principales figuras femeninas del libro, los cambios de ámbito cultural, así como las atrocidades del régimen, cuando hace referencia explícitas a la dictadura, especialmente cuando incluí, casi en la ultima parte de *As Meninas*, por medio de la lectura hecha por la personaje revolucionaria, Lia, un panfleto que siguió a la época en que la novela fue producida, en el cual un joven militante de lado opuesto, víctima de los militares, contaba en detalles los procedimientos de tortura a los cuales fuera submetido.

El cambio de perspectiva de Lygia en *As Horas Nuas* con relación a la novela publicada en 1973 puede ser analizada como una cuestión que envuelve el panorama literario y el contexto en que la novela fue publicada. Listo el régimen y la censura, el ambiente cultural estaba más propicio para que los escritores pudieran escribir, pues ya no era más necesaria la creación de mecanismos vedados de denuncia. Sin embargo, como otros escritores de la década de 80 (Carneiro, 2005), Lygia buscó otras fuentes para solucionar un dilema que también atingía muchos de los otros escritores, restaba la duda sobretudo para quien escribir, ‘problema’ creado con una nueva contextualización – no solamente en el ámbito político, pero también social y cultural. De entre las formas encontradas para lograr ese problema, Flávio Carneiro apunta que la ficción producida en el periodo procedería al cruce de la literatura con otras lenguajes, como la incorporación de la lenguaje del ensayo y de la publicidad, a la trasgresión radical con relación a la temática erótica y, especialmente, a una relectura del periodo utópico – periodo que se amplía de los años 20 al final de los años 60, marcada en esta ultima década por la estrecha relación entre cultura y política – una especie de balance en que la ruptura absoluta comprometida, características de la década de 70, son recusadas de alguna manera, a favor de una “reescritura que se pretende retorno y avanza”. El autor lanza la expresión “posmoderno” para caracterizar la literatura producida a partir de la década de 80, debido a problemas inherentes que esa terminología podría traer, como la indicación de una especie de ruptura con el modernismo, que o prefijo pos – podría

sugerir, posición con la cual estoy de acuerdo. Prefiere, así, la expresión “pos utópico”⁴, utilizada por Haroldo de Campos (Campos, 1997: 265) en su ensayo sobre poesía y modernidad, con la cual el crítico define el momento en que estamos viviendo desde el fin de la década de 60, cuando se instaura el golpe de 64, el consecuente autoritarismo y la frustración de expectativas en el plan nacional, y la crisis de las ideologías en el plan internacional, llevando la poesía a vaciarse de su función utópica. Siguiendo el raciocinio de Campos, Carneiro afirma que, en el ámbito de la ficción en prosa, “[...] se já não cabe mais falar em princípio-esperança, que norteou os projetos da modernidade, há como vislumbrar a trilha da incerteza, dos pequenos projetos, da incompletude”⁵ (Carneiro, 2005: 29).

Este trazo de orden cultural puede ser observado en Rosa Ambrósio, específicamente en su dilema personal. Vencido el pesimismo con la nueva configuración que la contaminó”, expreso en sus quejas sobre la postura de los políticos, la violencia, la vulgaridad, la decadencia de los usos y de las costumbres, la ruina de la fe, la soledad en las grandes ciudades, la protagonista se vuelve para el pasado recóndito en la grabación de las memorias, pues eso representa no solo una manera de “reculo” a los tiempos tenidos como utópicos de la adolescencia, como de “avanzo” en lo que se refiere a la posibilidad de seguir adelante, como si volver por la memoria a una época fértil en perspectivas, como fueran también los años anteriores al golpe de 64, ella pudiera encontrar la motivación necesaria para recomenzar y no cometer los mismos errores del pasado o dar proseguimiento a otros proyectos, menos pretenciosos.

Walter Benjamin, en el clásico ensayo en que trata del “desaparecimiento” del narrador (Benjamin, 1994), surge de la novela como un de los indicios de la muerte de la narrativa. La expulsión gradual de la “narrativa de la esfera del discurso vivo”, con la sustitución del consejo del narrador épico por la información, ocurre, para Benjamin, en el proceso de “evolución secular de las fuerzas productivas”, asociado “a las formas más antiguas del trabajo manual”. Así, el arte de narrar enflaquece porque la sabiduría está en extinción, posición corroborada por el choque provocado por la Primera Guerra Mundial, con el agotamiento del relato por ella provocado debido al agotamiento de la experiencia como hecho comprensible. Como observan Sarlo y Seligmann-Silva, eso se refleja en la idea del término de la posibilidad de narrar, provocado por el trauma de una situación límite, vivida por los sobrevivientes del Holocausto, de la Guerra del Vietnam o de las dictaduras establecidas en América Latina, por ejemplo. Esas posiciones convergen en el paradojo del deseo de hablar de sí y de la imposibilidad de expresar una verdad en el proceso de escrita. Tales consideraciones permiten analizar el deseo de registro de la experiencia vivida por Gregório, esposo de Rosa, que se acostumbraba escribir “cosas cortas” en papeles luego lanzados al basurero, en una otra dirección, menos optimista, expreso en al probable dificultad de escribir frente al trauma. Eso también ofrece materia para que podamos discutir más una faceta del juego de exposición y ocultamiento, en *As Horas Nuas*, en lo que se refiere a la conexión entre memoria y creación literaria.

La autora implícita se utiliza del recurso de la indiferencia de la actriz, revelada por Rahul, a lo que se dice respecto a lo contenido escrito por Gregorio en esos papeles,

⁴ El poeta, ensayista y traductor Haroldo de Campos define como utópico un periodo caracterizado por una esperanza programática que permitía “entrever en el futuro la realización adiada del presente”.

⁵ “[...] no es más correcto hablar en principio esperanza, que norteó los proyectos de la modernidad, hay como vislumbrar la senda de la incerteza de los pequeños proyectos, do que es incompleto” (Traducción mía).

para pensar en una idea sobre el silencio casi completo de los personajes a respeto del periodo dictatorial, principalmente con relación a la protagonista. Cuando indagado por Rosa sobre esa escrita, el profesor cambia su conversa: “Por que você escreve e destrói em seguida? Ele sacudiu a cabeça, só rabiscos, não era nada. *Nada*”⁶ (Telles, 1999:37- subrayado mío). Cuestionada por Diogo sobre la falta de “curiosidad” sobre tales escritos, el personaje disfraza su indiferencia con la afirmación de que se trata de “respeto” al esposo. Cae sobre Gregório, por lo tanto, una pesada sombra de incertidumbres acerca del contenido de esa escrita, lo que posiblemente iba a revelarse como testimonio vivo de su experiencia de intelectual que se rebeló contra el régimen – expreso, quizá, en una libro de testimonio, de memorias o hasta mismo una autobiografía. Nos es una casualidad que los dos capítulos inherentes a las memorias de la actriz remetan, antes del inicio de la grabación propiamente dicha, al recuerdo de Gregório pos tortura como “otro” hombre:

[...] E me lembro agora de um caso tão estranho que [Gregório] me contou, o caso do rio assassino que rejeitava uma certa espécie de peixe, não queria esse peixe em suas águas. E o pobre peixe se abraçando desesperadamente à água que o expulsava, que o cuspiam para a terra. Os peixes expatriados. Que precisavam lutar com mais empenho do que os outros para a sobrevivência humilhante nas margens turvas, lá no fundo turvo do rio inimigo. Os peixes exilados. Na manhã em que ele foi embora debaixo daquela organza tolamente disfarçante pensei de repente nessa história terrível que um amigo lhe contou quando esteve exilado na França e daí comecei a chorar aos gritos porque vi nele o peixe cinza-descamado dentro da rede lilás. Na minha tonteira nem percebi que ele ligara essa história à sua própria história, era o peixe que o sistema-rio perseguiu e torturou com desvairado rancor até empurrar para a margem. Marginalizado até a morte.

Uma história tão pungente e só me lembrei dela quando vi sua cara cinzenta, esvaziada, ali estava ele de boca entreaberta, enquanto o rio prosseguia com toda a sua força, Ah! seus filhos-da-puta! Onde estão vocês agora que não aparecem para vir ver o que fizeram?!...⁷ (Telles, 1999: 195-196)

⁶ “Por que escribes y destrúis en el mismo momento? Él sacudió la cabeza, solo garabatos, no era nada. *Nada*” (Traducción mía).

⁷ “Y ahora recuerdo un caso tan extraño que Gregório me dijo, el caso del asesino del Río que rechazaron un cierto tipo de pescado no quería que este pescado en sus aguas. Y los peces desesperadamente pobre abrazando el agua echar fuera, que la escupió al suelo. Pescado expatriados. Tenían que luchar más que otros para sobrevivir humillante orillas fangosas, en lo profundo enemigo río barroso. Exiliados de pescado. Por la mañana que se fue en aquello organdí disfarçante pensé de pronto esta terrible historia que un amigo le dijo que cuando fue exiliado a Francia y luego me puse a llorar porque lo vi gritando en escala de grises de pescado dentro de la lila de la red. En mi vértigo no me di cuenta de que había llamado a que la historia de su propia historia, era el pescado que el sistema fluvial, perseguido y torturado con ira frenética para impulsar el margen. Marginados a la muerte.

Una historia tan conmovedora y sólo lo recordaba cuando me vio la cara gris, vacío, no se quedó con la boca abierta, pues el río continúa con toda su fuerza, ¡Oh! sus hijos de puta! ¿Dónde estás ahora que no aparece para ver lo que hicieron?” (Traducción mía).

En la ficción de Telles, la metáfora del agua presenta un significado especial. Ese elemento surge principalmente asociado a dos concepciones fundamentales, relacionadas a la idea de movimiento o de ausencia de este: parada en un acuario o perteneciente a un río caudaloso o a un mar bravío, constituyen las respectivas metáforas de muerte y vida. La pequeña fabula del río asesino que expulsaba un determinado tipo de pez, los militantes de izquierda contra el régimen, remete no solamente a la supresión del derecho de vivir en y agir con libertad, pero a los efectos de la captura: terminado el régimen, los millares de peces expulsos, exilados, expatriados encuéntranse con la boca entreabierta – desaparecidos, muertos o incapaces de testificar, indignados por la punición recibida por ponerse revueltos. Delante del cuadro, la constatación de Rosa Ambrósio es la lección que permanece: “Não, não adianta se revoltar, Gregório se revoltou, partiu para o confronto e acabou cassado, dependurado, torturado. Sua linda cabeça pensante levando choque, porrada. Atingido no que tinha de mais precioso. Ferido para sempre”⁸ (Telles, 1999:10-11). En nombre de la orden y del progreso, los responsables por el sistema río desdeñaban aquellos que nadaban contra la corriente, mientras los verdaderos ‘subversivos’ continuaron nadando libremente...

Gregório desarrolla el Mal de Parkinson. “Vi no dicionário as duas causas, senilidade ou traumatismo craniano, acontece muito com os pugilistas que levam pancadas frequentes”⁹ (Telles, 1999:37). Así, por el arte de la alusión, Rosa Ambrósio revela las causas de la enfermedad del esposo: la tortura sufrida en la prisión. La experiencia de Gregório como alguien que fue anulado y torturado nunca fue por él revelada: el silencio pasa a ser su compañero y guardián de la memoria, así como Rahul, que, en la condición de gato con el atributo humano de la rememoración, también preserva los momentos más poéticos de su existencia atraillada a al del amado profesor. Con la actitud de escribir y tirarlo, el marido de Rosa, cuestiona la posibilidad de la misma, así como a quien destinaría su supuesto testimonio. Incapaz de registrar las agruras personales y colectivas en forma de relato, la actitud de la personaje del profesor universitario, como a de Rosa en la grabación de las propias memorias, evidencia la relación entre testimonio y experiencia y entre experiencia y narración: “a linguagem liberta o aspecto mudo da experiência, redime-a de seu imediatismo ou de seu esquecimento e a transforma no comunicável, isto é, no comum. [...] A narração também funda uma temporalidade, que a cada repetição e a cada variante torna a se atualizar”¹⁰ (Sarlo, 2007: 24-25). El gesto de escribir y tirar el papel revela la articulación de dos fuerzas que actúan sobre el testigo: la necesidad de narrar la experiencia vivida en una situación límite, como fue el caso de la tortura sufrida por Gregório, como también la dificultad de la presentación de esa y de probables otras experiencias relacionadas al trauma, dificultad esa que se debe tanto a la insuficiencia del lenguaje delante de hechos considerados imposibles de ser narrados, cuanto a la

⁸ “No, de nada sirve sublevarse, Gregório se sublevó, partió para el confronto y terminó anulado, colgado, torturado. Su linda cabeza pensante llevando choque, golpe. Alcanzado en el que tenía de más precioso. Herido para siempre” (Traducción mía).

⁹ “Vi en el diccionario las dos causas, senilidad o traumatismo craniano, se sucede mucho con los pugilistas que llevan golpes frecuentes” (Traducción mía).

¹⁰ “[...] el lenguaje liberta el aspecto mudo de la experiencia, a redime de su condición inmediata o de su olvido y la transforma en el comunicable, o sea, en el común. (...) La narración también funda una temporalidad, que a cada repetición y a cada variante torna a se actualizar” (Traducción mía).

percepción de su carácter inimaginable y de un probable efecto de inverosimilitud decurrente (Seligmann-Silva, 2007: 76-77).

Como Rahul cree, conociendo perfectamente los miembros de su familia, Gregório probablemente desiste de escribir para no ‘ocupar madre e hija ya ocupadas en demasía con sus propias frivolidades’ con una responsabilidad como esta: a de tornarlas guardianas de su experiencia colocada en papel, que de una manera o de otra acabaría como todos sus objetos personales: donados, vendidos o olvidados en el salón de los ‘guardados’ en el piso de la familia. Prefiere enmudecer por el suicidio. Al optar por la muerte, no enmudece solamente el relato de una experiencia trágica, sino lleva consigo los señales y los vestigios de su humillación personal, en una digna ‘salida de cena’: las manos trémulas, constantemente ocultadas en los bolsillos de los pantalones y el caminar tambaleante, pero también el miedo de la silla de ruedas y de la ‘sopa puesta en la boca’ en el futuro. Continuar vivo en las probables condiciones que lo esperaban, representaría, para el profesor Gregório, declarar el régimen vencedor, al mantener inscrita en el cuerpo la marca indeleble, la llaga constantemente abierta, atestiguando en la propia carne el horror a que fue sometido y a la victoria de sus enemigos. Su actitud apunta la dialéctica de la exposición y ocultamiento: si el periodo es rico del deseo de atestiguar para no se olvidar e impedir de laguna manera la repetición de la experiencia, también convive con la gana de borrar los recuerdos, como forma de limpiar un pasado sin gloria de la historia colectiva y personal para retomar la vida en busca de una nueva historia.

Aunque piense que la causa muerte del esposo se resume a un ataque cardiaco fulminante y desconozca/ignore su suicidio, por la culpa que marca su historia con él, Rosa parece sentirse responsable, al final de la novela, por traer para el presente la memoria de Gregório, estableciendo, con eso, un paralelo con la exposición de sus propias memorias. De este modo, la protagonista crea un compromiso ético con el marido, repudiado por la patria y por la familia, y con aquellos que, en nombre de la libertad, hicieran, por diversos caminos, la travesía: hablar del esposo, muerto en transcurso de la tortura, como el pez odiado y perseguido por el caudaloso río asesino, es mantener vivo, en el propio cerne de la metáfora, el objetivo a que se destina cualquier dictadura: imponer, por la supresión de la libertad, los intereses de pocos en detrimento de muchos, en nombre de todos. Por lo tanto, tornar la imagen de Gregório y de los otros presente en una figura de lenguaje como la metáfora¹¹, que concentra la comparación indirecta en su estructura, se configura, en este caso, como la forma más eficaz de dar testimonio, en la medida que no se olvida de acordar al lector los efectos siempre devastadores de cualesquier régimen autoritarios como fue o de 64, como un esfuerzo de impedir que la historia se repita.

La actora de la novel *As Horas Nuas*, Lygia Fagundes Telles, y la actora/personaje/narradora del pretense libro de memorias *As Horas Nuas*, Rosa Ambrósio, se refleja, por lo tanto, en lo que respecta a la elaboración textual, que presenta una estructura paralela: el acto de dictar las memorias al grabador por no conseguir escribirlas delante al deseo de todo retener tiene, para Rosa, las mismas características que el acto de la escrita para Telles, que considera la creación literaria como “[...] desespero e apaziaguamento. Ousadia e insegurança. Ansiedade e

¹¹ Es importante acordar aquí que esa figura de lenguaje, juntamente con la elipse, fueran los recursos más utilizados por escritores, dramaturgos, cineastas y compositores delante de la imposibilidad de expresión durante los años de la dictadura.

celebração”¹² (Telles, 2002: 126). En los sentidos aquí expuestos es posible decir que la busca de rosa es paralela a la del escritor que, desencapando sus personajes, se desempacar a si mismo. En la visión de Lygia Fagundes Telles, como escritora, eso engloba el esfuerzo de expresarse por aquellos que no pueden e/o no tienen acceso a la palabra, con “[...] o amor e a piedade que o escritor deve ter no coração”¹³ (Telles en Monteiro et al., 1980: 6), su verdadera función.

Bibliografía

Campos, Haroldo 1997 “Poesia e Modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico” en Campos, Haroldo *O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura* (Rio de Janeiro: Imago Ed.).

Carneiro, Flávio 2005 *No país do presente- Ficção brasileira no início do século XXI* (Rio de Janeiro: Rocco).

Beauvoir, Simone de 1970 (1970) *A velhice: as relações com o mundo* (São Paulo: Difusão Européia do Livro) Vol.2.

Benjamin, Walter 1994 () “O narrador- Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” en Benjamin, Walter *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (São Paulo: Brasiliense, 1994) Obras escolhidas, Vol. 1.

Monteiro, Leonardo et al. 1980, *Lygia Fagundes Telles - Seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico e exercícios* (São Paulo: Abril Educação)

Sarlo, Beatriz 2007 (2001) *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva* (São Paulo: Companhia das Letras/ Belo Horizonte: UFMG).

Seligmann-Silva, Márcio 2007 “A língua como leito da memória cultural e meio de diálogo entre as culturas” en Miranda, Danilo Santos de. (comp.) *Memória e cultura: a importância da memória na formação cultural humana* (São Paulo: Edições SESC SP)

Seligmann-Silva, Márcio 2003 “Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento” en Seligmann-Silva, Márcio (comp.) *História, Memória, Literatura – O Testemunho na Era das Catástrofes* (Campinas: Editora UNICAMP).

Teixeira, Níncia C. R. B. 2008 “Letras femininas: a escrita do ‘eu’ no universo de Luci Collin” en *Revista Brasileira de Literatura Comparada* (São Paulo) nº 12.

Telles, Lygia Fagundes 1999 (1989) *As Horas Nuas* (Rio de Janeiro: Rocco).

Telles, Lygia Fagundes 2002 (1993) “Mysterium” en Telles, Lygia Fagundes *Durante aquele estranho chá* (Rio de Janeiro: Rocco).

¹² “[...]desespero y apaciguamiento. Osadía e inseguridad. Ansiedad y celebración” (Traducción mía).

¹³ “[...] el amor y la piedad que el escritor debe tener en el corazón” (Traducción mía).

Vianna, Lúcia Helena 2003 “Poética feminista, poética da memória” en *Labrys - estudos feministas* (Brasília) N° 4.