



Revista de Literatura Hispanoamericana

No. 63, Julio-Diciembre, 2011: 25 - 46

ISSN 0252-9017 - Dep. legal pp 197102ZU50

Andrea, Matia, Leticia: *stream of consciousness* y monólogo interior

Rhina Landos Martínez André

Universidad Federal de Mato Grosso, Brasil.

E-mail: rlandmar@usp.br - rlandmar@cpd.ufmt.br

Resumen

Muchas autoras españolas de pos-guerra civil, encontraron en la literatura una forma de exponer sus propios problemas existenciales y desde una postura autorial en primera persona escribieron un enriquecedor conjunto de narrativas del YO donde se da énfasis al desbordamiento de la interioridad. Las autobiografías, los diarios íntimos, las memorias, por ejemplo, fueron los géneros más usados por las protagonistas que narraban desde una condición marginal debido a que los cánones de elaboración literaria eran estrictamente masculinos. Este trabajo quiere mostrar que en los relatos de Leticia, Matia y Andrea, protagonistas de las obras *Memorias de Leticia Valle* (1985), *Primera memoria* (1997) y *Nada* (1995) de las autoras españolas Rosa Chacel, Ana María Matute y Carmen Laforet, respectivamente, es común el uso de *stream of consciousness* y el monólogo interior, como recursos narrativos en la exposición de la interioridad fragmentada de las protagonistas.

Palabras clave: Recursos narrativos, interioridad, *stream of consciousness*, narrativa femenina.

Andrea, Matia, Leticia: *Stream of Consciousness* and Interior Monologue

Abstract

Many post-civil war Spanish women authors found in literature a way to expound their own existential problems, and from a first-person, author's position, wrote an enriching set of narratives of the self that emphasize the overflow of interiority. Autobiographies, intimate diaries and memoirs, for example, were the genera most commonly used by female protagonists who narrated from a marginal condition because the canons of literary production were strictly male. This work intends to show that, in the stories of Leticia, Andrea and Matia, protagonists in *Memorias de Leticia Valle* (1985), *Primera memoria* (1997) and *Nada* (1995) by the Spanish authors Rosa Chacel, Ana María Matute and Carmen Laforet, respectively, stream of consciousness and interior monologue are commonly used as narrative devices to explain the fragmented interior of the protagonists.

Key words: Narrative resources, interiority, *stream of consciousness*, feminine narrative.

Introducción

En Ana María Matute, Rosa Chacel y Carmen Laforet (a pesar de la distancia que separa a las tres narradoras), principalmente entre Rosa Chacel y Ana María Matute, hay varios elementos narrativos y estructurales comunes. *Memorias de Leticia Valle* de Rosa Chacel salió publicada por primera vez en 1940, *Nada* de Carmen Laforet en 1945 y Ana María Matute publicó *Primera memoria* en 1960. Las tres autoras oscilando en la misma edad y viviendo

parecidas circunstancias socio-políticas configuran tres mujeres que narrando en primera persona recuerdan su infancia y pre-adolescencia cargadas de nostalgia y de perplejidad y tienen como denominador común la singularidad de que las tres narrativas están estructuradas en forma de memoria, cuyo foco de atención son los traumas de la infancia que repercuten directamente en las relaciones afectivo-familiares. La memoria trae los recuerdos de ese periodo especial de su vida frente a la necesidad de entender su propia

historia. Las protagonistas Leticia, Matia y Andrea oscilan entre los 12 y 14 años. La familia de clase media alta, hostil y desestructurada, es la matriz generadora de sus conflictos, por lo que están prácticamente abandonadas en su carácter de niñas pre-adolescentes, lo que lleva a provocar confusiones, desconciertos e intolerancias para vivir el presente. Sin poder superar los traumas de la infancia, recuerdan con detalles a los abuelos, el padre ausente, la madre muerta, la convivencia con tías y tíos, o con familiares desconocidos. Estas novelas surgen en la primera época de la pos-guerra civil española, periodo en el que los modelos de comportamiento femenino eran definidos a través de la *Sección femenina de la falange*, institución comandada por Pilar Primo de Rivera, quien aseguraba que las mujeres “nunca descubren nada”, porque les falta, desde luego, “el talento creador reservado por Dios para inteligencias varoniles; nosotras no podemos hacer nada más que interpretar mejor o peor lo que los hombres han hecho” (Martín Gaité, 1987: 91). Periodo ese en que se determinó que la mujer debería dedicarse a las labores de ama de casa - cuidar del esposo y de la prole - soportando callada, aun si el esposo tuviera sus propias amantes. Sin embargo, nuestras autoras se aventuraron a correr riesgos y con rebeldía buscaron es-

pacio en la escritura para definir su personalidad literaria. Fue a través de la literatura que consiguieron ubicarse impetuosamente como productoras dentro del patriarcado capitalista, donde el hombre poseía toda la autoridad y control de la palabra. Es por esto que en los rasgos de sus primeras producciones están permeados silencios, culpas, temores, insatisfacciones, ansiedades, malestar profundo, porque los géneros más utilizados serán aquellos que permiten llegar al lector a manera de confidencias, como si el interés primordial fuese mantener una conversación privada o subrepticamente contar sus secretos para que nadie más los escuche, que es una manera de mostrarnos el verdadero y lamentable papel de la mujer en una cultura patriarcal (Nichols, 1992: 08). En las primeras manifestaciones son comunes como técnicas narrativas el monólogo interior, el fluir de conciencia, los soliloquios, formas peculiares a los llamados géneros intimistas; formas narrativas en primera persona consideradas como géneros menores que siguieron su curso apartado de las altas literaturas y que, a pesar de estas valoraciones, contribuyeron a definir su posición como escritoras, en el amplio espectro de géneros difundidos por el canon masculino.

Los personajes de las primeras narrativas, con bastante frecuencia

son femeninos y será, a través de ellos, que las autoras se decidan a mostrar lo que se mantenía silenciado, fragmentando a las mujeres y a la sociedad, de manera que las protagonistas se revisten de testigos de su existencia, de lo que viven, de los condicionamientos sociales, pero buscan nuevos derroteros como por ejemplo en la voz de Andrea, narradora testigo, que al analizar su estancia en la casa de la calle Aribau como una experiencia que la ha hecho crecer, decide dejar Barcelona, tal como se puede notar al final de la novela, como bien señala Martín Gaité (1987: 93). En la exposición de esas experiencias las narradoras protagonistas procuran recoger los trazos del pasado para reconstruirlos y mostrar las crisis que atravesaron durante la infancia y pre-adolescencia, aunque esto aguce los recuerdos de dolor e incompreensión. Aspectos significativos en las tres memorias son los correlativos a los avatares de la vida que les sobrevienen en la relación con la familia, el ambiente y los amigos. Parecen micro y macroestructuras que recogen los destellos de escenas vividas donde la emoción aflora catárticamente.

Natia, protagonista de *Primera memoria*, (1997), recuerda la figura grotesca de su abuela en la otrora casa monástica y lujosa, la cocina con finas porcelanas sin uso, guardadas en los armarios. Al abuelo, en

sus recordaciones lo evoca como “un murciélago muerto y hecho cenizas detrás de la biblioteca” (Matute, 1997: 14), al ver el retrato antiguo y sin color colgado de una pared. A la abuela, que siempre dio muestras inequívocas de su papel autoritario, la evoca vestida siempre a la antigua con las mismas ropas y usando joyas vetustas que con el pasar del tiempo perdieron su brillo original. Natia recuerda que a nadie de la casa le importaba ella, a no ser a su primo Borja que la presionaba dirigiéndola y enseñándole a mentir; a veces la abuela le prestaba atención apenas para observar los cambios físicos que le asegurarían un buen casamiento. En *Memorias de Leticia Valle* (1985), Leticia, la memorialista, huérfana de madre y cercada por un ambiente de soledad y hastío, recuerda la distancia que siempre hubo entre ella y su padre, un coronel lisiado, postrado en una silla de ruedas. Fue separada de su casa materna y llevada a vivir a una ciudad distante con una tía, donde no hacía más que recibir clases privadas con una profesora. Irreverente, precoz e inteligente, al regreso de la irremediable visita a la iglesia, donde las figuras de los santos nada le dicen, murmura: “hasta el mes que viene no tendré que confesarme” (Chacel, 1985: 8). Perspicaz, encuentra con otra familia el cariño que se le niega en su propia familia.

En la novela *Nada* (1995), Andrea, una muchacha de provincia, recuerda su llegada a la casa de su abuela materna en Barcelona, para seguir sus estudios en el Instituto, luego de la muerte de sus padres en la guerra. En sus recuerdos describe la casa familiar de la calle Aribau con los signos de la decadencia: deterioro físico, humedad, telarañas, olores rancios, luces tristes, muebles amontonados que se venden para comer, es decir, revive la miseria humana y económica en que se vivía. Sus familiares son violentos, mezquinos, sórdidos. Los hermanos de su madre se amenazan mutuamente sobre su pasado vergonzoso. Rememora la figura gastada de su abuela, la infelicidad de las mujeres y su poder de decisión, como en *Gloria*, o indecisas como la tía Angustias que, reprimida y represora, decide entrar a un convento al no poder asumir la condición de amante de su jefe.

En efecto, sentimientos de odio, rencor, envidia, desamores, violencia, humillación deambulan en el entorno familiar de estas protagonistas. La precariedad de sentimientos positivos que puedan hacer la humanidad más fraterna es común a las familias de nuestras narradoras. En las tres memorias se teje un ritmo descriptivo de manera semejante donde el espacio se vuelve ensordecedor y aprisionador y, necesariamente, hay que huir, buscar afuera

la armonía de lo que no se encuentra en el seno familiar. En las tres novelas se imprime una marca indeleble que habita en la memoria de las protagonistas aludiendo a la vigencia de un mundo familiar y social en crisis donde las autoras, en su configuración, remiten a una concepción de vida, a sistemas de valores decadentes y en cuyo telón de fondo, en la línea de interpretación de Galdona Pérez (2001: 94), debe ser considerado “el contexto socialmente enraizado y culturalmente descompuesto” de la pos-guerra civil.

Narrativa y memoria

En las tres novelas se trata de revelar o de desvelar mediante la escritura literaria lo más profundo de la experiencia individual, que es una forma de descubrir o representar aspectos de la memoria autobiográfica por medio de la memoria ficcional. Este género narrativo es un espacio que el ser humano encuentra para refugiarse y contar a los otros intimidades de sus problemas existenciales que, generalmente, no son exclusivamente individuales y sí colectivos. Lo peculiar es que el YO habla de sí mismo, desde su propia interioridad, en un acto de revelación que al mismo tiempo que intenta exteriorizarse, también pretende esconderse o, posiblemente, encontrarse. De este modo, se puede entender la escritura de la memoria como una forma de comu-

nicación, un acto liminal o más bien dicho, una manera de cruzar el umbral de la esfera privada a la esfera pública para la liberación del desasosiego. Para liberarse de los fragmentos del pasado, para desligarse completamente de la persecución de los fantasmas es necesario exorcizarlo mediante la escritura, afirman muchos escritores y artistas, Hartman (2000), Semprún (1995), Gagnabin (2006), entre otros. Solamente el arte con sus recursos estéticos podría contribuir a la representación de las heridas más profundas. Nuestras escritoras optaron por trabajar la memoria ficcional para estetizar la experiencia individual con miras a la interpretación del sentido social, es decir, que se trata de un proceso artístico complicado donde el mismo trabajo estético, de modo concomitante, es parte de la narrativa, como una manera de configurar un pasado y presente traumáticos y vislumbrar racionalmente el futuro de la sociedad, pues en la narrativa de las memorias se traban diálogos con la realidad inmediata y recrean una visión retrospectiva que intenta entender el pasado y el futuro en una superposición dialéctica temporal. En tal sentido, no se trata de aludir a simples recuerdos, sino que se trata de analizar y enjuiciar los hechos de la vida pasada tomando como criterios hechos de la vida actual. Es por esto que se transita de un periodo a

otro, a manera de saltos, con el propósito de anular la linealidad temporal para mostrar las contradicciones del paso del tiempo, la hostilidad del entorno y el aprisionamiento de la circunstancia.

***Stream of consciousness* y monólogo interior**

El *stream of consciousness* es una característica de la prosa del siglo XX, principalmente en los trabajos de Proust, Virginia Woolf, Faulkner, Joyce, Richardson y de manera peculiar en W. James, usada para expresar la continuidad de los procesos mentales, cuya representación ha sido buscada por algunos escritores contemporáneos. W. James creó el término para indicar que la conciencia no está fragmentada en segmentos sucesivos, no hay junturas, sino un flujo sucesivo (Motylova, 1977: 66). Por esto se valora mucho el legado teórico de esos autores pues hicieron “del monólogo indiferenciado un instrumento que permitió situar en un mismo lugar lo vulgar y lo profundo” (Motylova, 1977: 66). Según los estudios realizados por Burunat (1980), fueron James Joyce y W. Faulkner los modelos seguidos por los españoles contemporáneos para situarse en la narrativa que incursiona en la interioridad, los cuales se sustentan en estudios de base filosófica y estudios analítico-psicológicos en los que se asienta la téc-

nica del *stream of consciousness* que entra en juego en la literatura. En la misma línea de interpretación Motylova opina que bajo la influencia de ambos el escritor se ha convertido en “el abanderado de la intuición, en su incesante lucha contra la lógica y la razón”, aspectos que han aparecido en las novelas en que el autor, “tal cual un psicoanalista somete a sus héroes a un examen clínico” (Motylova, 1977: 67).

El *stream of consciousness* es un concepto de naturaleza psicológica que nombra los múltiples conceptos de la actividad mental y *el monólogo interior* es una técnica propiamente literaria, de aprehensión y presentación del flujo de conciencia. Desde ese punto de vista, creemos que es importante la influencia de los estudios teóricos realizados por Bergson y James, como los de la psicología moderna, a partir de Freud, en la elaboración estética de la prosa contemporánea, como opina Motylova. Para Burunat, (1980), es necesario considerar el concepto bergsoniano de *fluir*, su estilo poético, su forma discursiva, la fluidez en la estructura, aun las comparaciones y analogías, pues todo ese *fluir* se adapta con acierto a la literatura, principalmente a las nuevas técnicas que ocupan el espacio de la elaboración estética. En efecto, el novelista al echar mano del *stream of consciousness* busca, por encima de

todo, la representación de la personalidad y de la experiencia individual en términos de sensibilidad artística (Burunat, 1980: 6). Es por esto que el sistema de Bergson es mucho menos mecánico que el psicológico y mucho más estético, de tal forma que el *fluir* ininterrumpido de nuestros pensamientos es para Bergson la *durée*, un proceso creativo de evolución que por sí mismo no conduce al análisis lógico ni al intelectual. De esta forma la *durée*, o tiempo psicológico, será el punto clave de la narrativa del *stream of consciousness* e, incluso, de ese nuevo concepto de la experiencia como un constante *fluir* que solo se puede comprender en términos intuitivos sustentado por la interpretación bergsoniana. De aquí que la importancia de la filosofía de Bergson en la novela contemporánea estriba en un enfoque estético de la vida que convierte al autor en un artista más que un filósofo, especialmente en sus ataques a la conceptualización de la realidad. Los conceptos, según Bergson, citado por Burunat, impiden el *fluir* incesante de la realidad, y como son esencialmente estáticos son, por lo tanto, incapaces de darnos la idea de cambio que descansa bajo toda experiencia (Burunat, 1980: 7). En tal sentido, para establecer la dirección y continuidad del *fluir de conciencia*, el novelista se tiene que valer de toda clase de

recursos temporales, lingüísticos, narrativos y otros, que muchas veces han de encontrarse en el acto mismo de la escritura.

Matute, Chacel y Laforet conocieron de cerca estas nuevas técnicas narrativas de la literatura anglo-sajona y fueron influenciadas por ellas, como se puede verificar en la estructura de las obras. En la medida que la memoria de las protagonistas comienza a abrirse para dar paso a los recuerdos más marcados de hechos, situaciones o personas es donde se observa que la técnica usada por las tres autoras se aproxima a un *stream of consciousness*, conocido también como *flujo de conciencia* o corriente de conciencia - que para algunos es lo mismo que el monólogo interior. Algunas veces esos términos se usan como sinónimos para la representación de la experiencia individual de un nuevo modo, de forma más convincente y natural en términos de sensibilidad literaria (Burunat, 1980: 4). En la exposición de la memoria, o sea en el *fluir* ininterrumpido de la interioridad, para el caso de nuestro estudio, en la relación entre el presente de la narración y el presente de lo narrado, por distantes que parecían, no hay una distancia, una separación marcada que los determine o sitúe. El pasado no es un bloque opuesto al presente, sino un elemento de fluctuación en la modulación del tono y los hechos que componen la

trama, todo lo cual parece indicar que se anulan las fronteras entre pasado y presente, y estos se amalgaman porque las emociones pasadas se reviven de manera intensa y causan malestar. Hay que tomar en cuenta que los recuerdos no todos son gratos, aluden a angustia, temores, miedos, soledad, incertezas, falta de amor familiar o deterioro en las relaciones familiares. Pasado y presente se confunden en el *fluir* interior de las narradoras. Es así como la *durée* se materializa en la narrativa. El tiempo interior es el aspecto que marca la memoria porque este está en oposición a la cronología vivencial cotidiana, y en la expresión de esta *durée* radica el único y verdadero trabajo de representación estética. Sobre esto Burunat expone que el tratamiento del tiempo es esencial en este nuevo proceso de novelar: "Las horas, los días, los meses y los años constituyen representaciones simbólicas" (Burunat, 1980: 5), o sea, que el tiempo hay que entenderlo como periodos de tiempo psicológico, porque la *durée* bergsoniana, no se puede medir. El tiempo al ser medido se convierte en espacio, pierde su cualidad esencial. La verdadera noción del tiempo es la subjetiva, la inmensurable. "Es el tiempo mental que hace a las novelas convertirse en ríos en constante *fluir*, el *roman fleuve*, donde los recuerdos y las visiones constituyen el punto de partida" (Bu-

runat, 1980: 7). Siendo esto así, los recuerdos y deseos de las protagonistas aparecen mezclados, donde el tiempo "se vuelve la esencia pura de la realidad, una sucesión de cambios cualitativos que se pueden fundir unos en otros, sin límites precisos, a manera de un devenir constante que es en sí mismo la realidad" (Burunat, 1980: 7). De acuerdo con Bergson, Burunat expone que el pasado permanece siempre en la conciencia individual y espera la oportunidad de salir a la superficie cuando se presenta el encuentro con un objeto externo que produzca una reminiscencia, de modo que conciencia y memoria son términos paralelos. En la memoria el recuerdo se vuelve continuo y aparece como un río que fluye sin interrupción porque es el río de la conciencia. Mediadas por estas circunstancias existe una serie de novelas que parecen no tener comienzo ni fin y que, a veces, se presentan con unos espacios vacíos que dejan incógnitas, o historias que no cuentan nada, porque en definitiva estas son unas novelas que siempre se están haciendo ante la vista del lector ya que es el mismo lector quien contribuirá con su elaboración. Es una técnica que caracteriza lo que es tan peculiar en W. Faulkner. Las dificultades y oscuridades que algunas de ellas puedan presentar/suponer, o la especial tensión a la que obligan al lector, pro-

ceden de buena parte de haber quebrado la línea tradicional del relato, alterando su cronología, abriendo alusiones, cargadas de reticencias, de símbolos, de silencios. Algunas de estas técnicas son comunes en la narrativa de nuestras novelistas.

Leticia, Matia, Andrea

Leticia Valle, por ejemplo, es uno de los modelos narrativos que más se aproximan al *stream of consciousness* porque narra desde casi un estado semiinconsciente, en un devaneo onírico sobre su infancia y la relación con su familia, sus experiencias con las tías, su entorno, y lo declara de una forma irónica, sarcástica, contrapuntística, con claras idas y venidas al pasado, sin parar. Una verdadera introspección de análisis, conclusiones, análisis y más conclusiones. En el fondo de toda la narración, como ella lo expone, vive una eterna soledad, de modo que desde que se inicia la introspección hay varios momentos de tensión. Veámoslo:

El día diez de mayo cumpliré doce años.
No sé por qué hace ya varios días que no puedo pensar en otra cosa ¿Qué me importa cumplir doce años o cincuenta?
Creo que pienso en ello porque, si no, ¿en qué voy a pensar? (Chacel, 1985: 7).

Se siente el peso de la tensión a partir del ritmo que le impregna el movimiento rememorativo relacionado con la escasez de sentimientos

de afecto familiar. Presente, pasado y futuro son indicadores de un tiempo inamovible, inmutable. Su infelicidad remite a la poca importancia que tiene para ella y para su familia la proximidad del aniversario, a pesar de que la fecha es todo lo contrario para toda chica que entra en la pre-adolescencia. La fecha será un día como cualquier otro, lleno de pesimismo y hastío: "Y es que pensando, me pregunto: ¿qué va a suceder? Y no va a suceder nada" (Chacel, 1985: 7). Este enunciado es la muestra de una existencia monótona. Luego, los juegos del tiempo se arremolinan y como torbellino surgen los recuerdos traumáticos de otros momentos más difíciles de entender si se toma en cuenta su edad, por ejemplo, el enamoramiento de su profesor de historia, casado, padre de familia, sin que haya una declaración verbal o formal, de parte de ella o él y que, al final, termina en una tragedia. En sus reflexiones Leticia cuestiona la actitud de su padre ya que no consigue comprender las razones de la incomunicación entre ellos. A través de diálogos interiores se pregunta y nos cuestiona: "Pero ¿a qué viene este discutir? Estamos muy lejos, como siempre estuvimos, con la diferencia de que ahora la distancia es una ventaja para mí: me aísla, es mi propiedad" (Chacel, 1985: 08), para entender que el alejamiento de la familia no

importa más, aunque las secuelas se dejan sentir en el mismo discurso, pues esos cuestionamientos están dirigidos a su padre.

Ese diálogo interior de la protagonista se escinde en varias recordaciones simultáneas que intensifican las sensaciones de soledad e incomunicación al punto de que la memoria semeja la corriente de un río que encuentra, al fin, un lugar para desembocar donde pasado y presente se juntan para interpretar los hechos de ayer de manera subjetiva, extrayendo conclusiones que no parecen ser las conclusiones de una chica de once o doce años. En su fluir interior se focaliza una óptica de pesimismo radical donde el recuerdo de la familia y el despertar del amor se convierten en tema central. Las antiguas heridas vuelven a abrirse y se restablece el diálogo con los fragmentos, mostrando de esa manera, que entre pasado y presente no hay distancia ni tiempo en el que se pueda hablar de memoria individual sin remitirse a los hechos que guarda la memoria colectiva (Halbwachs, 2006), porque todas las recordaciones están ligadas a un entorno y a un espacio específico familiar y social.

Es interesante observar que la catarsis de estas reminiscencias la lleva a pensar en el tiempo primero y original de su existencia, donde tiempo cronológico y tiempo psicológico se encuentran hasta 'recordar' y 'sentir'

cuando estaba en el útero materno, y en este devaneo retrospectivo piensa que solo allí encontró el verdadero amor, tal es la incomprensión de los otros. En la soledad de su habitación donde se encuentra ahora se compara con una rama de hiedra que asoma por su ventana que, tal como ella, no puede huir, ni escaparse; vive la vida lentamente, prisionera en un espacio y un tiempo. En esos saltos, los recuerdos de hechos, que hicieron cambiar el rumbo de la rutina, toman forma los relacionados con el despertar de los sentimientos de atracción por el sexo masculino, como le acontece a toda chica que se deslumbra por su profesor de inglés, por ejemplo, y comienzan a mudar de foco los intereses.

En la configuración literaria de los sentimientos y la personalidad que Chacel elabora de Leticia, esta tiene una peculiar precocidad para analizar la psicología de las personas al entenderlas en sus sentimientos y emociones y contagiarse con facilidad de situaciones afectivas, más no sucumbe ante esto por no dar muestras de fragilidad. La protagonista recuerda, para el caso, el momento cuando vio a su maestra después de varios días de ausencia: "Al abrazar a la maestra [...] Me re- tuvo un rato estrujada sobre su enor-

me pecho, y a punto estuve de echarme a llorar yo también pero no sucumbí" (Chacel, 1985: 136). En el vaivén de reminiscencias hay momentos en que los recuerdos extravasan en lo emocional por su incomprensión de modo tal que no consigue explicar el significado de ciertas actitudes tomadas intempestivamente, emocionalmente.

Acaso algún día, con los años adquiera una condición que ahora me falta: el sentido de la continuidad. No logro imaginar siquiera lo que harán las personas mayores al día siguiente cuando han hecho una gran barbaridad, cuando se han puesto en ridículo o se han entregado desenfrenadamente a una emoción, pero quiero creer que obrarán en consecuencia. Me parece lógico que, según los caracteres, unas se mantengan en su disparate y otras disimulen o se esfuercen en borrarlo. *Yo no puedo hacer ninguna de esas cosas, yo no sé más que morir con el último chispazo de mi energía* (Chacel, 1985: 137).¹

En el devaneo catártico de nuestra memorialista aflora la frescura y la espontaneidad que comporta toda chica irreverente en sus doce años, pero a través del discurso podemos entrever, también, que se halla el dolor de la incomprensión, de la falta de cariño, de la incomunicación, es por esto que se pasa del presente al pasado y viceversa porque el trau-

1 Cursiva nuestra.

ma de la infancia es difícil de superar. Es importante también registrar que en el constante vaivén de la memoria la protagonista hace un autoanálisis de sí misma y de las mujeres, en particular, dando muestras de entender la psicología femenina. Alude a la escondida tristeza de la abuela, a la soledad de la tía soltera que la ayudaba a dormir, a su maestra de escuela también soltera, dedicada al servicio de enseñar, sustituyendo el papel de madre o esposa, a las amigas solteras de la tía que se encargaban de hacer labores, a la profesora de piano que pasa casi desapercibida cuando el marido regresa de trabajar y tiene que dividir el tiempo entre cuidar de los hijos, dar aulas y cocinar para él, tal vez visualizando su propio futuro. Sin dejar de referirse a algún sentimiento que la haya dividido, la memorialista pasa de un recuerdo a otro sin que se pierda el hilo conductor de la memoria registrando aquellos momentos que marcaron el periodo que vivió en la pequeña ciudad de Simancas. El movimiento temporal se realiza a través de discursos directos o de interrogantes inexplicables aun después de que el tiempo ya no es el mismo. El pesimismo es más perceptible en ciertos momentos de mayor introspección ante ciertas decisiones intempestivas que tomó sin mayor reflexión, y al revivir las he-

ridas expone el vacío que dejaron: "...Mi voluntad se agota bruscamente y con ella mi memoria y mi entendimiento, como si se volcase el recipiente que los contenía y no quedase una sola gota" (Chacel, 1985: 137). Veamos como el fluir de los hechos remite a las reflexiones del presente donde el pesimismo es la nota que ronda la existencia.

En el día de hoy, ya distante de los hechos, puedo traer a la memoria aquellos momentos de agitación reviviendo sus más pequeños detalles, porque la que actuaba en ellos era yo misma, la que soy ahora; pero el día después, ¿quién era yo el día después? Solo puedo recordarlo como se recuerda lo ajeno, como si me hubiera visto a mí misma, desde una ventana, salir de mi casa con la cartera debajo del brazo. Yo no era más que un muerto que andaba. Tengo que volver a emplear esa expresión. Aunque más que un muerto era una autómata: algo que nunca había vivido, porque después de la muerte queda el cadáver con sus modificaciones naturales y después de un terremoto quedan las ruinas, pero después de la muerte no queda ni la señal (Chacel, 1985: 138).

En la perspectiva temporal nuestra narradora parece ser 'atópica' en el sentido de que no encuentra un lugar o una casa en la cual colocarse de manera adecuada a lo largo del eje cronológico de su historia, como

puede sentirse en el fragmento anterior, ya distanciada de los hechos. Eso no significa que pertenezca a otro mundo y debe irse a buscar otro lugar fuera de este, esto se debe a que el presente pierde todo privilegio verdadero de vida.

... De lo de ahora no quiero decir nada, no quiero que resulte conmovedor mi sufrimiento; al contrario, si sigo escribiendo es sólo porque no quiero pasar por alto esta red de detalles grotescos que se teje alrededor mío, para mi bien (Chacel, 1985: 168).

Leticia cierra su memoria con el fin de 'adaptarse' al mundo frívolo que los otros familiares le ofrecen, pues su padre y su tía han tomado otros rumbos. Los tres están separados y como tales van a vivir su soledad. Ella, en vez de huir, ha utilizado el mecanismo de extravasar la memoria dando rienda suelta a su interioridad —*stream of consciousness*— mediante la escritura, pero parece que resulta mucho más fragmentada y triste porque toma conciencia de su actual soledad. Aun rodeada de otros, el acecho del pasado vuelve, sin embargo, intempestivamente: "Al entrar en mi cuarto me acordé de que al día siguiente era el 10 de marzo. Miré la rama de hiedra que subía por el marco de la ventana y había crecido lo que yo había calculado" (Chacel, 1985: 170).

A través del *stream of consciousness*, materializado en monólogo interior, la negatividad del micromun-

do familiar que Leticia nos presenta con una mirada crítica es la de un macromundo sin comunicación posible ni con los seres ni con las cosas. Un mundo frío y seco, sin amor, sin comunicación en el que prevalecen las relaciones automáticas, secas y frías. Similarmente, en Matia, la memorialista de *Primera memoria* (1997), la irreverencia es peculiar en su discurso y el paso del tiempo del pasado al presente no tiene ninguna diferencia; en el fluir de la memoria los dos tiempos se superponen para expresar la melancolía de lo que no fue posible entender en el pasado. De la misma manera que en Leticia, el comienzo de la narrativa alude a la matriarca de la familia —la abuela— dueña de la casa donde fue llevada a vivir al quedar huérfana de madre y padre. Los recuerdos más intensos giran en torno de esta figura por la peculiaridad de su carácter. Y la recuerda de esta manera:

Mi abuela tenía el pelo blanco, en una ola encrespada sobre la frente que le daba cierto aire colérico. Llevaba casi siempre un bastoncillo de bambú con puño de oro, que no le hacía ninguna falta, porque *era firme como un caballo* [...]. Supongo que Borja heredó su gallardía, su falta absoluta de piedad. *Yo, tal vez, esta gran tristeza* (Matute, 1985: 9)².

A pesar de ser menos tenso el discurso y el tiempo haber transcurrido vacío este no es menos traumático.

La continuidad del pasado se deja sentir en el presente al hacer énfasis en las secuelas que dejara. Así, las referencias tienen que ver más bien, con un tiempo perdido irremisiblemente y el *stream of consciousness* comienza a fluir, precisamente, desde la infancia. Los resultados de esa infancia perdida se reflejan de inmediato en las primeras páginas en que se destapa la memoria de la protagonista: "... Yo, tal vez, esta gran tristeza". Es la acción del tiempo psicológico que aflora para marcar la afluencia del pasado y entender el itinerario fracasado de vida en su esencia de existencia. En la superposición de pasados sobre pasados, tal como puede verse en el fragmento siguiente, se vislumbra la melancolía que ahora vive, o sea, que es el destello de un tiempo que no puede ser olvidado.

Las referencias a la abuela continúan exacerbadas pues describe sus actitudes y comportamientos morbosamente, porque es a partir de ella que giran todos los recuerdos negativos. La abuela es el foco directo y principal de los recuerdos:

En el índice y anular de la derecha le bailaban dos enormes brillantes sucios [...] con sus viejos prismáticos de teatro incrustados de zafiros falsos *escudriñaba*

las casas blancas del declive, donde habitaban los colonos [...] (Matute, 1987: 10).

Por su corta edad no consigue entender el significado que tienen los diálogos entre Antonia, la gobernanta, y la abuela, referentes a la guerra civil recién iniciada. Hoy entiende que ese era el motivo por el que estaban prisioneros en la isla del declive. En la voz de Antonia, la tergiversación de los hechos al respecto, es palpable la ignorancia de la situación y de ideas que pueden haber sido transmitidas por la misma abuela.

Oíamos de labios de Antonia, el ama de llaves ("*Dicen que en el otro lado están matando familias enteras, que fusilan a los frailes y les sacan los ojos... y que a otros... les echan en una balsa de aceite hirviendo...*")... y seguíamos... empapados de calor, aburrimiento y soledad, ansiosos de unas noticias que no acababan de ser decisivas (Matute, 1987: 10)³.

En el fragmento anterior puede verse la superposición de pasados más distantes con otros más cercanos, que remiten a la *durée* bergsoniana al referirse a los hechos que causaron más impacto.

Además de la imagen y presencia de la abuela, otro aspecto en el que se enfatiza en la obra es lo relativo a la guerra civil que se había desatado

2 Cursiva nuestra.

3 Bastardilla nuestra.

en el continente. Esos recuerdos no remiten al tiempo cronométrico de relojes y almanaques, tienen *durée réelle*, realidad espiritual, cuyo ritmo es múltiple e infinito y se encuentra en íntima relación con el estado de ánimo y hasta con las cosas que circundan. Son recuerdos de lo que no se podía entender en aquella época y que era motivo por estar temporalmente en la isla.

El uso del discurso directo que forma parte del *stream of consciousness* tiene mucha articulación en el *fluir* rememorativo de Matia cuando parece revivir varios momentos de mayor impacto en el pasado y adquirir vida, color y movimiento en el presente:

...la pisadas macizas de la abuela, que *olfateaba* como un lebre el nuestras huidas al pueblo, al declive, a la Ensenada de Santa Catalina... Para escapar y que no oyera nuestros pasos, teníamos que descalzarnos. Pero *la maldita* descubría, de repente, cruzando el suelo, nuestras sombras alargadas. Con *su porcina vista baja*, las veía huir (como vería, tal vez, *huir su turbia vida* piel adentro), y se le caía el bastón y la caja de rapé (todo su pechero manchado) (Matute, 1997: 19).

- ¡Borja!
- Ya nos vio *la bestia*...

- ¿A dónde ibais... sin Lauro?
- ¡Vamos un rato al declive...
(Matute, 1997: 20)⁴

"Estoy cansado, Señorito Borja... la humedad me acentúa la afonía... Yo..."
"¡No te calles!" (Matute, 1997: 21).

Además de la abuela, serán Borja y Lauro, apodado El Chino, las personas que ocupan el mayor espacio en los recuerdos de Natia, el grupo que con mayor incidencia recibió la injerencia violenta de la abuela. Hoy se constituyen en retenciones muy significativas cuyas impresiones reproducen las circunstancias marcantes de una fuerza arrolladora, personificada en la abuela, que hiperbólicamente es zoomorfizada para indicar el carácter represivo de quien dirigía la casa y las personas a modo de una tiranía doméstica. A pesar de ciertos momentos de rebeldía que la protagonista demuestra, es una forma de protestar y rechazar contra una forma de vida sin sentido y una tiranía que destruye la personalidad.

La protagonista nos quiere retratar a la abuela: su cuerpo, sus ojos, sus manos, su rostro, su silueta, su peinado, su vestidos, sus zapatos, su carácter, su personalidad, sus vicios, su insolencia, su tiranía, sus aditamentos, su miseria moral, su pobre-

za económica, su decadencia social, de diversas maneras y en variadas situaciones porque fue ella la generadora de la soledad que ahora la corroe espiritualmente. En la catarsis de sentimientos tristes que ahora afloran intentando encontrar una explicación a la soledad del presente, descubre su intimidad más profunda y no encuentra más que fragmentos de la infancia y la imagen materializada de la abuela, rectora y modeladora de su personalidad, observando el vacío que genera el silenciamiento de la infancia por la falta de afecto familiar. Y lo recalca:

(Aquí estoy ahora, delante de este vaso tan verde, y el corazón pesándome. ¿Será verdad que la vida arranca de escenas como aquéllas? ¿Será verdad que de niños vivimos la vida entera de un sorbo, para repetirnos después estúpidamente, ciegamente, sin sentido alguno?) (Matute, 1997: 20).

Es así como Matute sitúa con precisión en un lugar distanciado de la metrópolis ese micro espacio de sufrimiento con un personaje que encarna la maledicencia sin importar las secuelas que esto ocasiona en los chicos adolescentes y que hoy son las marcas imborrables de un pasado fragmentario. La abuela es la figura arcaica que seculariza y personifica un *modus vivendi* que no confluye con los intereses de las nuevas generaciones. De esa manera, el fluido

amorfo de la memoria de Natia, la *duree* bergsoniana, se devana entre la experiencia interior, los contenidos marcantes de la conciencia que confluyen entre pasado y presente para confundirse con sus actuales e inestables estados de ánimo y el rechazo de todo.

Matia encara el pasado de ingrati-tudes, intrigas, mentiras, hipocresías, deslealtades, immoralidades, como un periodo de su vida en que fue manipulada, conducida, dirigida, sin entender, en la época, el sentido que todo aquello tenía. Hoy, en la distancia que separa los hechos de ese tiempo, su mirada se dirige al origen, causa primera y postrera, a la autoridad desmedida de la abuela, por la manipulación que hizo de todos quienes le rodeaban y la violencia moral o física que usó a su favor. La ignorancia e impotencia de Matia, por su corta edad, la lleva intempestivamente a transformarla en un adulto del cual nace una madurez intempestiva que la lleva a entender lo que en aquella época no conseguía comprender: el papel dictatorial de la abuela y la hipocresía de Borja. En el fluir de conciencia de la memorialista, lo que se vivió es tan denso que ha penetrado en todos los contornos de su ser de tal modo que el tiempo no ha conseguido disolver la brumosis de la figura matriarcal que torna inteligible su explicación de persona, por lo cual se usan

metáforas e hipérboles para aludir a ella, pues lleva el lastre de una culpabilidad indefinida e irreductible. El pasado es tan presente que la vida no tiene futuro. La *duréé* bergsoniana se materializa permanentemente en presente porque lo exterior e interior se amalgaman en un devenir constante. El fluir de conciencia aquí es dramático y tenso hasta el final de la novela. La autora ocupa diversas estrategias para mostrar el proceso de rememoración catártico de Matia. Evocaciones, feedbacks, reticencias, diálogos interiores, directos e indirectos, silencios, gritos y otros configuran la memoria escindida de Natia que en su monólogo tenso y perverso nos coloca frente a su historia y las muchas historias juveniles que se atravesaron en su camino desorientando su existencia. Tal vez con este ejercicio de catarsis Natia encuentre algún sosiego entre la inestabilidad de su existencia.

En la obra *Nada*, Andrea nos coloca frente a la vida angustiante de un corto periodo de su vida, donde sintió frío y hambre y sufrió desamor e intrigas. El pasado se le revela doloroso, instigante, como explorando cada instante vivido en la miseria humana. La relación temporal es de superposición de planos, y a modo de ejercicio catártico también quiere exorcizar el pasado para liberarse del peso que agobia la existencia. En su relato, a pesar de tratarse de

los recuerdos de una breve estancia con unos familiares desconocidos, y al parecer hay cierta calma en su exposición, cuando comienza a describir sus recuerdos, la narrativa no es menos tensa ni menos angustiante ya que desde su llegada a Barcelona (pues viene de una ciudad del interior) se siente sofocada al conocer a casi todos los parientes que la observan como si fuese un bicho raro. La abuela no la reconoce más, la tía Angustias, Gloria, la esposa de Juan, su tío, Antonia, la empleada, las figuras femeninas de la casa se le presentan como temibles espectros de la medianoche. Cercada por un ambiente asfixiante y, observada por todas las mujeres que salieron a su encuentro en la oscuridad, Andrea recuerda haber visto el deterioro de la casa donde tenía que vivir, la extrañeza que las figuras femeninas le provocaban y la pobreza que gritaba en las paredes. Luego, los intempestivos saltos a otros pasados se hacen presentes en la memoria de Andrea y compara otros tiempos de su infancia, la casa rodeada de alegría, abundancia y de una familia feliz; para contraponer ahora una sensación total de inseguridad al tener que convivir diariamente con seres extraños y con los otros familiares que aún le falta conocer: "Tenía una sensación de inseguridad frente a todo lo que allí había cambiado, y esta sensación se agudizó mucho

cuando tuve que pensar en enfrentarme con los personajes que había entrevisto la noche antes – “¿Cómo serán?” pensaba yo” (Laforet, 1995: 23). Los sentimientos de desprotección y abandono surgen con tristeza y se perciben en las dudas que dilatan el tiempo. Recuerda que en medio de la suciedad y los vejesterios conviven, además de los extraños seres humanos que habitan en la casa de la Rua Aribau, tres animales que contribuyen a recargar la pesadez del ambiente: un perro, un gato y un loro, símbolos de la discordia permanente que violenta el ambiente.

En ese flujo de la memoria, puede verse que Andrea comienza a contar con detalle un periodo de su vida que le afectó mucho porque inicia la narración desde su llegada a esa casa hasta su partida a otra ciudad con una amiga. Como la adolescente que era, bien podría recordar aspectos agradables de su vida: sus estudios colegiales, o, al contrario, sobre la reciente muerte de su madre, o sobre sus expectativas de vivir con su nueva familia a quien visitaba con su madre cuando pequeña, sin embargo, ella opta por descargar su memoria a partir de su llegada a Barcelona y el impacto que la ciudad y la familia le causan. Andrea evoca con detalles los diálogos violentos que se sucedían cotidiana-

mente entre todos: hermanos, tíos, abuela, la esposa de Juan y aun, con la gobernanta de la casa, pues le causaban mucho sufrimiento por los gritos, amenazas de muerte e imperios malsanos que se dirigían:

- ¡Me estás provocando, Román! – Gritó
 - ¡Tú a sujetarte los pantalones y a callar! –dijo Román, volviéndose hacia él.
 - Juan se acercó con la cara contraída y se quedaron los dos, en actitud, al mismo tiempo ridícula y siniestra de gallos de pelea.
 - ¡Pégame, hombre, si te atreves! – dijo Román– ¡Me gustaría que te atrevieras!
 - ¿Pegarte? ¡Matarte! ... Te debiera haber matado hace mucho tiempo...
 - Juan estaba fuera de sí, con las venas de la frente hinchadas pero no avanzaba un paso. Tenía los puños cerrados.
 - Aquí tienes mi pistola– le dijo
 - No me provoques, ¡canalla! ...No me provoques o...
 - ¡Juan! –Chilló, Gloria– ¡Ven aquí!
 - ¡Aquí tienes mi pistola!– decía Román, y el otro apretaba más los puños.
 - Gloria volvió a chillar: –¡Juan! ¡Juan!
 - ¡Cállate, maldita!
 - ¡Ven aquí, chico! Ven
 - ¡cállate!
- (Laforet, 1995: 29-30).

Son escenas que se repiten hasta dejarla exhausta de gritos, perplejidad y sufrimiento pero, tenía que convivir con ellos. ¡Esa era su familia!

Andrea, igual que Leticia y Natia, es una chica perspicaz e inteligente, entiende el carácter de los adultos, por lo tanto, sabe entender los diálogos, las malicias, la miseria en que se vive, la falta de sentimientos de cariño y principalmente, el desamor entre ellos. El uso de este tipo de diálogos, sean directos o indirectos, las reticencias, las llamadas de atención como alusiones al lector en medio de paréntesis y otros, bien como los entrecomillados y diálogos transcritos a manera de diálogo teatral que remiten a discursos emitidos en el instante de las acciones en que fueron elaborados, son indicadores de los diversos recursos temporales de que se ha echado mano en el proceso de auscultamiento de la memoria que, como un intenso *fluir*, salen a la luz para remitirse a la fragmentación que le produjo la permanencia en la calle de Aribau. En su monólogo interior Andrea evoca, cómo la vida en un pequeño espacio se hizo demasiado tensa y mediocre. Recuerda el único momento que la abstraía, como encerrado entre un corto paréntesis, cuando disfrutaba de la belleza de la música que tocaba su tío Román y la abstraía de la realidad inmediata trayéndole una breve armonía espiritual, una "armonía sin luz", nos dice ella.

Junto a esos recuerdos de placer que la música le ocasionaba –brevísimos instantes– los otros no son

nada placenteros: sus primeras experiencias en la universidad, su amistad con su mejor colega de estudios, Ena, sus primeras sensaciones de atracción por el sexo masculino, sus decepciones, el hambre, el deseo de gritar, el influjo que ejercía el tío Román, la desilusión que se lleva al conocer el otro lado de la personalidad de Román, en fin, la vida miserable y monótona de todos los días, son la causa del deterioro psicológico. Son los recuerdos nada agradables que llenan la memoria de esta chica adolescente que viene a Barcelona con unas perspectivas de mejoras económicas, académicas y sociales pero termina desilusionada al conocer las relaciones entre los familiares, entre los amigos y de la sociedad en general.

Todos los movimientos temporales oscilan entre la tristeza del recuerdo, la nostalgia de unos parientes con vínculos más armoniosos y el sentimiento de un tiempo perdido, porque nos cuenta su historia de vida para que evaluemos el sufrimiento de una chica joven entre familias bestializadas por la angustia económica y, particularmente, el deterioro de la mujer en un periodo difícil para la sociedad española, con el objeto de entender las secuelas psíquicas que deja esta forma de vida. Es así que en Andrea, en el flujo ininterrumpido de su memoria, el pasado se manifiesta como tiem-

po histórico para relatar con detalles el deterioro psicológico -*durée* bergsoniana- durante la adolescencia. Quiere decir que la narración explota aludiendo metafóricamente al vacío intenso que se ha dejado de vivir, tal que si se hubiera retirado una fracción de vida y el espacio estaría recubierto con dolor. Si bien no se presenta un futuro incierto para la protagonista, pues ella consigue distanciarse del espacio degradado de la casa de Aribau, alejándose con su amiga que, como bálsamo, llega para retirarla del desastre. Adquiere así una nueva energía al descubrir que puede romper con las trampas de la vida en familia que la aprisionan, pero que nos indican que no son más que la representación de las macro-relaciones sociales del periodo de pos-guerra.

A manera de conclusiones

Podríamos finalmente agregar que la experiencia que cada protagonista ha vivido aparece y reaparece oscura y presente en una oscilación permanente que difícilmente puede borrarse e interpretarse para encontrarle sentido. Es una luz negra que deviene en dolor y tristeza. Cada una de las protagonistas convive con un doloroso pasado que no se transmuta ni acaba, permanece y no se agota ni se destruye, es continuamente retomado. El tiempo, por tan-

to, vuelve más impetuoso, como una metáfora insistente que busca su alimentación y su realimentación en el presente: la *durée* de la experiencia que se mantiene es perceptible en todas las protagonistas y se configura de manera casi similar.

Con la experiencia personal, el tiempo pasado no se agota porque los pensamientos y las experiencias se deslizan para permanecer en un extrañamiento inmemorial y definir el lugar de lo humano. La resistencia de los recuerdos alcanza una condición material, su presencia es siempre actualizada e incómoda; es la *durée* bergsoniana de la memoria que como un río en eterno fluir no llega nunca a su desembocadura para encontrar su estabilidad en la armonía de las otras aguas. Mientras tanto, va arrancando y destruyendo a su paso todo lo que de vida material o inmaterial pueda existir.

Con la metáfora de esta corriente de conciencia pareciera que las tres chicas quisieran exorcizar el pasado para liberarse del peso que deviene siempre impetuoso. La reflexión de las autoras traduce la relación entre tiempo, memoria y literatura que es lo mismo decir historia y literatura, o sea, entre memoria e historia social. El interés reside también, en mostrar el tedio, el desengaño, la hipocresía, la violencia en su configuración cotidiana y su intención, imagen y símbolo del hastío, del sinsen-

tido, del absurdo que ocasiona la violencia política hasta conseguir modelar el mundo caótico de la realidad humana. Un devenir constante de flujos temporales dimensiona la catarsis de nuestras protagonistas para mostrarnos que la mujer fue un elemento más en el entramado complejo de las relaciones sociales y familiares durante el periodo de posguerra civil española.

Las técnicas del *stream of consciousness* y monólogo interior han contribuido en la organización del flujo ininterrumpido de pensamientos que atraviesan el alma y subrayan el proceso mental de la conciencia que se desarrolla en forma de río

o corriente, ya que los pensamientos fluyen ininterrumpidamente; esto, para darle más naturalidad a la exposición de la narración, principalmente cuando se trata de catarsis emotiva y la interioridad aflora espontáneamente. En la literatura del Yo o sea en la literatura íntima es donde más se dan estos reflujos de expansión interior, como decíamos en las primeras páginas. Nos referimos a los géneros autobiográficos como la memoria, la autobiografía o el diario íntimo, considerados géneros menores de los cuales nuestras narrativas tienen mucho de peculiar.

Bibliografía

- BURUNAT, Silvia (1980). *El monólogo interior como forma narrativa en la novela española (1940-1975)*. Madrid: Ediciones José Porrúa Turanzas, S. A.
- CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de (1981). *Foco narrativo e fluxo de consciência: Questões de teoria literária*. São Paulo: Pioneira.
- CHACEL, Rosa (1985). *Memorias de Leticia Valle*. Barcelona: Edit. Lumen.
- CIPLIJAUSKAITE, Biruté (1988). *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*. Barcelona: Edit. Anthropos.
- HALBWACHS, Maurice (2006). *A memória coletiva*. Trad. de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro.
- HARTMAN, Groffrey H. (2000). *Holocausto, testemunho, arte e trauma*. In: *Catástrofe e Representação*. NESTROVSKI, Arthur, SELIGMANN-SILVA, Márcio (Orgs.). São Paulo: Escuta.
- LAFORÉ, Carmen (1995). *Nada*. Barcelona: DestinoLibro.
- GAGNEBIN, Jeane Marie. *Após Auschwitz (2005)*. En: *História, memória, literatura: testemunho na Era das Catástrofes*. SILVA-SELIGMANN, Márcio (Org.). Campinas: Unicamp.
- MATUTE, Ana María (1997). *Primera memoria*. Barcelona: DestinoLibro.

- MARTÍN GAITE, Carmen (1987). Desde la ventana. Madrid: Espasa Calpe.
- NICHOLS, Geraldine C. (1992). Descifrar la diferencia. Narrativa femenina de la España contemporánea. Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores, S.A. XXI.
- MOTYLOVA, Tamara (1977). Monólogo interior y corriente de conciencia. En VVAA. El destino de la novela. Buenos Aires: Edit. Orbeluz.
- SEMPRÚN, Jorge (1995). La escritura o la vida. Trad: Thomas Kauf. Barcelona: Fábula Tusquets.